ANTONIO ARROYO

Singularidades da MINHA TERRA

(na ARTE e na MISTICA)

EDIÇÃO DA
«RENASCENÇA PORTUGUESA»
PORTO

SINGULARIDADES da MINHA TERRA

ANTONIO ARROYO

Singularidades da MINHA TERRA

(na ARTE e na MISTICA)

EDIÇÃO DA
«RENASCENÇA PORTUGUESA»
PORTO

PRELUDIO

Ao Dr. Reis Santos.

Ao caír de uma bela tarde de verão ia eu uma vez de Guimarães para Braga, contemplando comovidamente, do alto da diligencia, os lindos campos marginais á estrada. Nesse momento, eles pareciam pedir ao sol que, depois de os esbrasear durante o dia, se escondesse depressa por trás dos outeiros visinhos e deixasse que o refrigério da noite viesse apagar-lhes a sêde ardente, devoradôra, de tantas horas de calma. E um grande socego baixava dos outeiros mais longinqüos até ao fundo do vale. Lentos e curtos eram os movimentos dos ceifeiros e mais trabalhadores. O calôr como que os estonteára, emudecia e lhes dificultava os gestos; e melhores se me afiguravam assim, esses pobres escravos da terra, nas inexpressivas atitudes em que os via, na sua resignação anodina, no amôr inconsciente a essa fecunda e doce terra que fielmente os alimentava de pais a filhos, após inumeras gerações escravisadas como eles.

Outra porém devia ser a maneira de pensar do meu unico companheiro de *imperial,* um padre moço, de aspecto calmo mas combativo, olhar vivo e concentrado. Porque, louvando a beleza e fecundidade da região, censurava asperamente a grosseria dos habitantes.

— É para lamentar, dizia, que uma natureza tam cheia

de encantos só produza sentimentos religiosos rudimentatares, destituidos da menor idealidade e elevação!...

— Mas a culpa é dos senhores e só dos senhores, lhe retorqui. Porque não educam essas pobres gentes para quem o padre representa a mais poderosa força espiritual da sociedade? Porque não pensam em concorrer para a sua felicidade, realisando-lh'a na terra, sem lhes acenar exclusivamente com a eterna bemaventurança dos pobres de espirito no ceu? Lembra-me até o dito daquele filosofo iconoclasta que acusava Deus por estimar mais as suas maçãs do que os seus filhos.

O padre ia quasi a zangar-se comigo e, como de costume, sacou do alforge teologico meia duzia dos seus mais percuciantes argumentos para me confundir e fazer calar. Mas nós iamos sós, sem galeria, sem obrigação de respeitar preconceitos e supostas delicadezas. Eu tambem não enveredei pelo caminho para que ele me chamava; de forma que a conversa prolongou-se mais amena por algum tempo, não incorrendo eu nas penas de excomunhão maior.

Para mim, os sacerdotes que se dividem em prégadores, professores e confessores, deviam compreender tambem os educadores paternais e desinteressados que suponho virem de Jesus, quando ele fundou a sua religião. «A escola é atracção», ou deve sê-lo. Já o dizia Erasmo no seculo XVI; e só vejo que ele se inspirou em sentimentos cristãos, nas mais puras maximas do Evangelho:

Sinite parvulos venire adme.

(S. Marcos, C. X. V. 14).

Sómente eu dava a essa bela frase uma maior amplitude, identificava o povo ás creanças.

— Porque não se convertem os senhores, continuei,

em conselheiros da gente dos campos? Porque não a ilucidam sobre o futuro dos filhos, os beneficios da terra, as industrias dos homens, a bondade do mundo? Ha-de concordar que até ignoram a arqueologia e a arte cristan, e não podem fazer sentir ás ovelhas a beleza do culto em tudo quanto ele tem de mais imediatamente sugestivo e educador, as suas expressões esteticas. Tão pouco fazem idea da superiôr beleza, da grande riqueza da musica religiosa a começar nos cantos gregorianos que, entre nós, tam mal se estudam. E assim é que eu tenho visto certos prelados estranjeiros apontarem com censura a baixeza e grosseria da religião dos portuguezes em todas as classes sociais, que não apenas nas seculares. É que o nosso clero não está preparado para cumprir a sua alta missão. Basta lembrar o que, a tal respeito, dizem os melhores escritores nacionais, Garrett, Herculano, Camilo, Eça de Queiroz.

— A educação do padre portuguez, ponderou o meu contraditor, fazia-se antigamente dum modo detestavel, o que hoje não sucede nas nossas escolas.

— Bem sei ao que se refere, objectei-lhe: á educação secundaria, que todos os estudantes destinados ao sacerdocio só podiam alcançar nos liceus, antes de organisados os seus seminarios de grau medio. Quero crêr que hoje já não é possivel a depravação de costumes que, anos atrás, se observava no clero portuguez; mas, por outro lado, tambem se não encontra o *Cura de almas* que tão evangelicamente pastoreava algumas das nossas paroquias, embora a cultura mental nele deixasse sempre a desejar. Eu ambiciono ao mesmo tempo, para o meu paiz, esse sacerdote modesto, bondoso, formado á lei dos Evangelhos, e o padre sabedor e solidamente inspirado no progresso material do mundo. Quereria que, entre nós, existisse o *Abbé Constantin* de Meilhac e Halévy, escritores que por sinal eram ambos eles judeus; ou aquele padre Antonio das

Pupilas do Snr. Reitor, velho e dado, que conseguira transformar em amigos todos os seus freguezes e tinha o Evangelho não na cabeça, mas no coração, como nos conta Julio Diniz. E quereria tambem aquele exemplar *Curé de village* que o profundamente catolico Balzac nos apresenta no seu romance assim intitulado. Os primeiros curariam mais especialmente das almas, o segundo das fazendas. Este *páraco de aldeia,* que no citado livro se chama *Monsieur Bonnet,* possue uma preparação scientifica, de caracter economico, muito digna de ser tomada por modelo. Levava a vida mais modesta e santa na sua pobre residencia, ao lado da igreja egualmente humilde a pedir fortes reparações; mas era adorado da aldeia cuja atmosfera mental ele havia regenerado. Como certo abade portuguez de Entre Douro e Minho, ha anos falecido, sempre na missa, depois do evangelho do dia, expunha aos seus paroquianos os casos locais que reclamavam a intervenção de todos, as suas orações, os seus cuidados, o seu auxilio. Mas nunca recusou o sacrificio proprio em bem dos outros. Para ele, os pobres constituiam a Igreja, e resolvêra nunca os abandonar, ser seu paroco até ao fim da vida. Para isso procurou grangear-lhes bem estar em todos os sentidos. E foi assim que levou a proprietaria mais rica do logar a construir uma grande albufeira, para irrigação de extensos terrenos improductivos, para crear arvoredos e alimentar gados, para desenvolver todas as culturas. Obteve desta forma um consideravel aumento da riqueza regional, que se reflectia em toda a população, em lavradores, operarios, pequenos proprietarios, nos varios serviços da localidade. A sua aldeia convertêra-se num paraizo ideal. Tudo se havia transformado, os costumes, a paisagem, a fortuna e o bem estar de cada um, o trabalho productor, a riqueza publica. E isso realisara-se em volta da humilde residencia de um santo que conhecia a sciencia dos homens.

O meu companheiro apeava-se antes da chegada a Braga, precisamente quando eu acabava a minha prégação. E, ao despedir-se, aliás muito cortezmente, não poude deixar de objectar:

— V. Ex.ª sabe muito bem como tudo é facil á fantasia creadôra dos romancistas [1].

E lá se foi, porventura satisfeito consigo mesmo por ter sido o ultimo a dizer de sua justiça.

Passava-se isto ha já bastante tempo e mal imaginava eu que, alguns anos depois, um ilustre critico francez, reconhecidamente catolico, havia de referir-se a essa personagem de Balzac por uma forma tão analoga á minha. Apresenta em primeiro logar o genial romancista procurando associar a Igreja catolica aos interesses populares e, seguidamente, revela-nos o pensamento intimo do insinuante *páraco de aldeia,* numa como que confissão a que o impele um emissario do seu prelado e que ele transcreve do romance: «Instruido talvez pelo meu proprio sofrer nos segredos da Caridade, como a definiu o grande São Paulo na sua adoravel *Epistola,* eu quiz curar as feridas do pobre num canto esquecido da terra e depois, se Deus abençoasse os meus esforços, provar com o exemplo que a religião catolica, considerada nas suas obras humanas, é a unica verdadeira e, de todas as forças civilisadoras, a unica realmente bela e boa.—Nesta passagem, conclue o critico, encerra-se um programa completo; o mesmo que mais tarde vamos encontrar em Ketteler, Manning e Gibbons. Quer fossem ou não colhê-lo ali, certo é que Balzac já o havia formulado antes dêles.»

Assim se exprime Ferdinand Brunetière no seu *Honoré de Balzac.* A esses nomes podem porém associar-se os de Leão XIII, do Cardeal Lavigerie e de Ireland, o cé-

[1] Vêr a *Nota* que se encontra no fim deste *Preludio.*

lebre arcebispo de São Paulo nos Estados Unidos da America do Norte. Este ultimo, em *L'Eglise et le Siècle,* diz-nos que: «Para se completar, a sciencia religiosa carece da sciencia profana. A epoca actual não aceitaria a primeira sem a segunda.» E logo adiante: «Os homens de que a Egreja precisa só podem formar-se em escolas excelentes.»

Mas já Antero de Quental, numa carta de Junho de 1867 dirigida a Oliveira Martins, depois de se referir ao «lado fraco do Cristianismo», que para ele consiste na ignorancia da natureza, dizia: «Creio que a obra destes seculos mais proximos será, não destruir o Cristianismo, mas completal-o com a sciencia da realidade [1]».

A lista dos ilustres prelados que citei abrange, como se vê, a Alemanha com Ketteler, a Inglaterra com Manning, os Estados Unidos com Gibbons e Ireland, a Argelia com Lavigerie, a Italia com Leão XIII, paizes da mais intensa cultura mental e religiosa; e em todos eles, com excepção da Argelia, as escolas de arte sacra e de arte aplicada atingem a mesma superiôr altura dos cursos teologicos e dos institutos que para eles preparam.

Em tais paizes, ao contrario do que entre nós sucede, existe uma profunda crença nos resultados das sciencias, como nos misterios das religiões; ao mesmo tempo, uma grande capacidade de admiração e respeito por tudo quanto é belo e bom, uma grande força espiritualisante esparsa na sua atmosfera mental. Assim se fortalece e se eleva a alma dessas nações, que se definem como grandes aglomerados de superiores afirmações morais.

Ora forçoso é confessar que, desde a foz do Minho até ao cabo de São Vicente, nas varias camadas sociais

(1) *Cartas,* Coimbra, 1915, p. 242.

que constituem a sociedade portugueza, tudo se passa de modo bem diferente desse que acabo de expôr. E, se o meu tonsurado companheiro de viagem justamente se queixava da nossa inferioridade em materia religiosa, forçoso é tambem mostrar qual o nosso respectivo modo de ser exterior, como a boçalidade e desleixo nacionais aí se manifestam em plena liberdade e inconsciencia. Porque, no fundo, o que mais se deve vêr em tudo isso é uma absoluta falta de consciencia, correspondente a uma não menos absoluta falta de educação, sendo que a responsabilidade inteira da nossa anarquia mental cabe unica e exclusivamente ás classes dirigentes, que dantes eram o clero e a nobreza e hoje são o clero e a politica. Foi por falta de *bons exemplos de cima,* esse sistema educativo unico possivel para o povo que procede por imitação, que as densas camadas da democracia se acham por educar. E, por isso mesmo, tão tristes eram os exemplos quanto os resultados são logicos.

Assisti, ha muitos anos já, a uma festa de egreja em terras baixas e aguas do Douro, a qual se compunha de sermão e missa cantada. Chegára o prégador a cavalo numa pequena egua e desde logo, envergando a sobrepeliz, dirigiu-se ao pulpito. Eu fui vê-lo subir para lá por uma pequena escada movel. Punha os pés pesadamente nos degraus, com as suas grossas botifarras enlameadas e grandes esporas amarelas. Era rude, boçal de aspecto. Subi tambem até meio da escada para melhor o ouvir. A folhas tantas poz-se o homem a descrever as penas eternas. Grande caldeirada de pez e enxofre a ferver. O mulherio gemia, soluçava, gania, uivava. Esgotado o têma apocaliptico, passou ao evangelico. Cristo conversava com os apostolos e, num dado momento, dirigiu-se nominalmente a um dêles:

— Oh! Pedro, você......

Não ouvi mais. Deu-me tal vontade de rir que ia caíndo pela escada abaixo. Mas, naquela atrapalhação, sempre lá me segurei como pude e consegui reprimir o riso, com medo de que me batessem. Afinal, receando a repetição do angustioso caso, fugi e, dando volta por fóra á capela mór, fui ter a uma porta onde me apareceu um padre alto, homem de quarent'anos, espadaudo e forte, tipo de camponez varredor de feiras — a pau. Era um dos que acolitavam o celebrante. De roquete e cigarro ao canto da bôca, experimentava pontarias com uma espingarda moderna, que um *fidalgo* da localidade ali deixára a guardar emquanto ia namorar para a igreja.

Já não quero falar do que foi a musica da funçanata. Neste terreno imitamos ainda hoje, mas exagerando, os horrores que ha 60 ou 80 anos criticava Berlioz na França e Liszt na Italia: — a inferioridade do mundo catolico com relação á musica profunda e grave do culto protestante.

Estes padres não atingiam ainda assim o cinismo de certo abade que eu conheci ao sul do Porto, numa das freguezias ribeirinhas do Douro. Era de tarde e ele estava á porta da residencia, quando chegou um pobre homem, com um pesado cantaro de lata á cabeça. Encontrára a igreja fechada e vinha em cata do sacristão para entregar a oferenda.

— Isso que é? perguntou o abade.

— É azeite para a lampada do Santissimo, senhor.

— Meta cá p'ra dentro. Ele, para o que faz, vê bastante. Não precisa de vêr mais.

Assim ordenou o exemplar sacerdote. E lá deu entrada na residencia o piedoso e oleoso almude.

Em Coimbra todos conhecem ainda hoje a velha anedota do padre que prégava por um carro de estrume. O prelado censurou-o um dia e ele respondeu-lhe:

— Tambem o sermão não valia mais.

Embora as superstições religiosas não atinjam entre nós o aspecto tragico que muitas vezes se lhe atribue em Espanha, é certo que, ainda ha uns quarent'anos, nas nossas provincias se passavam scenas desse genero que não são para desprezar, porque muito profunda devêra ser a sua influencia nas almas populares. «Em diferentes povoações do paiz, diz-nos P. Fernandes Tomaz nas *Velhas Canções e Romances populares portuguezes* ([1]), principalmente durante a quaresma, grupos de homens e mulheres percorriam as ruas, alta noite, e parando em determinados locais (cruzeiros, largos, encruzilhadas, etc.) entoavam um côro lento e triste, pedindo no fim orações pelos que morreram. Chamava-se a isto: — *Amentar as almas.*»

Na Beira terras ha onde, ainda hoje, vão os rapazes novos aos bandos, e sempre durante a noite, cantar em verso o Padre Nosso e a Salve Rainha pelos seus mortos. Mas, dantes, entre Douro e Minho chamava-se a este costume: — *Encomendar as almas* — a Deus, naturalmente. Entretanto ele resultava ali da penitencia imposta pelo padre no acto da confissão e realisado apenas pelo penitente que, geralmente moço, devia ir sósinho e ao dar da meia noite, cumprir o tremendo castigo. Começava por se *amortalhar* com um lençol, para que o não conhecessem; e munido de uma cruz e duma caldeira com agua benta ia, em primeiro logar, bater três pancadas á porta principal da igreja e clamava:

> Ó almas do purgatorio
> Que já fostes como nós,
> Rogai ao Senhor por mim
> Qu'eu vou-lhe pedir por vós.

Seguidamente percorria os sete outeiros mais altos

([1]) Coimbra, França Amado, 1913.

das visinhanças e, em todos eles, servindo-se dum porta-voz improvisado, quasi sempre o funil largo das adegas, dizia em voz lugubre e plangente:

Rezai, rezai, irmãos meus,
Um Padre-nosso e uma Ave-Maria,
Pelas bemditas almas do purgatorio.

Terminada a peregrinação, voltava á porta da igreja, ajoelhava e rezava a Ladainha das almas.

O mariolão, por via de regra, ia armado para o que desse e viesse; ora o perseguiam, ora lhe queriam experimentar a força de animo. E conta-se que em tempos remotos, um penitente matára o proprio pai que, insistentemente, tentava abalar-lhe a coragem.

Os padres levavam por vezes muito longe a sua ignorancia e inconsciencia. Numa aldeola das margens do Douro a montante de Entre-os-Rios, assisti eu a um baptisado, ha mais de quarent'anos. O padre, já edoso, tossia. Apesar disso, e segundo o ritual, depois de ter mecanicamente lido uns latins, passava um dedo molhado na sua saliva pela bôca do pequenino que, poucos dias depois, morria de coqueluche, ou cousa que o valha. Nessas terras vivia-se ainda então em plena edade media. Ninguem acreditava em microbios; ninguem os vira.

Curioso exemplo de vergonhosa superstição em *materia medica,* o seguinte caso que tive varias ocasiões de observar numa humilde freguesia do baixo Alentejo. Aí por 85 ou 86, adorava-se na matriz da terreola um santo, não sei já se de barro, se de madeira, «que tinha virtude contra a raiva». Cão danado, pessoa ou animal mordido por ele, era levado ao abade, desbocado borrachão já hoje falecido, que aplicava a mais rapida cura. O santo tinha na cabeça um buraco onde ele metia um bocado de pão

que primeiro mastigava. Passado «o tempo necessario», partia o pão em dois, dava metade a comer ao padecente e conservava a outra metade no buraco do santo até que o *virus* perdesse a energia.

Uma ocasião disse-lhe eu que era triste abusar-se assim da pobre gente, explorando-lhe a credulidade.

— O snr. quer que eu morra á fome? gritou ele; a terra não dá nada. Isto é uma miseria.

Só dava para ele se emborrachar.

No teatro, os nossos sentimentos religiosos não se manifestam de um modo superior a este, tanto no genero popular como no erudito.

Em 1880, se bem me lembro, a convite de Alexandre da Conceição, iamos nós dois na Figueira da Foz assistir, com outros colegas e amigos, ao *Auto do Menino Deus*, que uma *troupe*...... de labregos representava no teatro da vila. A Figueira só foi cidade após a abertura da linha da Pampilhosa; e o teatro, construido por Adolfo Loureiro, só ha pouco tempo ardeu. Sobremaneira aborrecidos, fomos vendo e ouvindo uma longa serie de *visitações* de pastores e quejandos romeiros que vinham dizer ou cantar suas lôas em honra do Redentor infante. A sensaboria era atroz. Mas parece que até os patêgos deram por ela; porque, lá para o 3.º ou 4.º acto, desataram a cantar versos desta laia:

Tintim, para que me deixas,
Tintim, para que me queres,
Não posso estar quieto
Ao pé das mulheres.

E os sensaborões riam-se, ora para o Menino, ora para o publico que certamente procuravam lisongear. Insuportavel. Saímos.

Os dramas sacros de Braz Martins, que durante muitos anos fizeram as delicias das nossas plateias populares, não se elevavam contudo a grande altura estetica; não creavam, por exemplo, a superior atmosfera que envolve as grandes festas da Paixão em Oberammergau, na Baviera. Pelo menos é o que deve deduzir-se dum pequeno episodio sucedido entre Rafael Bordalo Pinheiro e Eduardo Garrido.

Representava-se um drama extraído dos Evangelhos. Braz Martins fazia de Cristo e achava-se em scena, dialogando com um dos discipulos. Mas o actor-dramaturgo era muito dado ao rapé e contraíra um habito irresistivel — de esfregar constantemente o polegar da mão direita contra os outros dedos. Rafael notára o facto e perguntou ao Eduardo se sabia o que aquilo era, ou queria dizer.

— Não façás caso, respondeu este; é habito de Cristo.

Evidentemente a atmosfera artistico-religiosa que os envolvia não poude impedir o espirituoso comediografo de mais uma vez ter muito espirito.

É para notar que este modo de sentir nem o culto da Virgem poupa, como mais tarde veremos. Mas as anedotas abundam e não posso deixar de aqui citar pelo menos duas delas, uma nossa contemporanea, outra porventura velha de mais de um seculo.

Conta-se no Porto que a Virgem Maria veio um dia á Terra e foi visitar umas senhoras muito devotas suas. Chegou acompanhada de uma teoria de serafins que, emquanto as senhoras atendiam a Rainha dos ceus, andavam docemente aos vôos pela sala. Reparando nisto, a dona da casa perguntou pressurosa:

— Então estes meninos não se sentam?

— Eles não tem c...... com quê, respondeu Nossa Senhora.

Em terras do norte é-se mais franco e categorico na

resposta; porque bem se vê que os serafins são apenas formados por uma linda cabecinha em cuja base se inserem lateralmente duas azas abertas.

João Burnay, que sem duvida era um artista e, para mim, um dos que mais *sentiram* o seculo XVIII, a ponto de, em musica, ter ficado no *menueto,* contou-me uma historieta que parece passada entre moveis de espinheiro e gravuras inglezas coloridas. Conversavam duas manas, já edosas, de familia abastada e habitos recatados, que muito se estimavam e se tratavam com delicadissima graça; e, nesse momento, discutiam varios casos religiosos, entre quais se lhes formulou o seguinte:

— Diga, mana Maria, se Nossa Senhora viesse á Terra e nos visitasse, a menina recebia-a?

— Credo, mana Conceição, a mulher dum carpinteiro!...

E ambas usavam nomes da Virgem...

Trez seculos de fradalhada [1] irresponsavel e por via de regra inculta, sorna ou grosseira, haviam provocado uma natural reacção de que o *Mata-frades* foi méro executante. Mas o liberalismo não nos aparece como um periodo organico e, antes pelo contrario, como uma longa epoca de gradual e crescente anarquia. Áqueles irresponsaveis tonsurados seguiam-se os advogados politicos que se apossaram do Estado em proveito proprio. Nem educa-

[1] A Duqueza de Abrantes, nas suas *Memorias,* depois de dizer que a nossa classe nobre estava degenerada, salvas poucas excepções, acrescenta: «Mas o povo dos campos...... é ainda excelente de sua natureza e poderia converter-se numa nação, se os padres e os frades... não estragassem o que lhe resta de grande e generoso!» E logo em seguida condena a acção do clero e «do saber mal ensinado que se converte num veneno, etc.» In *Le Portugal il ya cent ans*, Paris, Louis-Michaud.

Como se sabe esta senhora foi embaixatriz de França em Lisboa nos principios do seculo XIX.

ram, nem instruiram a nação. Daí resultou o nosso profundo abatimento moral, civil e religioso, concorrendo egualmente para um tal modo de ser o não menos anarquico Romantismo, que foi porventura o maior inimigo com que tiveram a lutar muitas das extinctas ordens religiosas, principalmente os jesuitas. A educação do clero fazia-se então duma maneira caotica, destituida de elevação, e apenas em seminarios proprios no ramo superior; regimen este a que atrás me refiro e que persistiu até ha uns quarent'anos, pelo menos.

Não deve pois surpreender que datem em geral dessa mesma epoca os episodios apontados ou descritos. O actual movimento da vida religiosa portugueza é a ultima expressão das nossas tendencias no campo espiritual. De longa data se tem elas revelado com identico caracter; apenas cresceram e completamente se definiram. Mas esse caracter afigura-se-me, sempre me pareceu anti-clerical em absoluto. São ainda lembrados muitos factos que, sobretudo em Lisboa, ocorreram nos ultimos vinte ou trint'anos e que justificam este modo de vêr. Não creio portanto que muito haja sofrido a nossa vida propriamente mistica ou religiosa. Esta, por uma reacção em sentido inverso da anterior, tem-se talvez afirmado mais virilmente nos ultimos tempos. Entretanto, é indiscutivel que, neste dominio como em outros, se produziu uma decadencia gradual e lenta, de que o ultimo estadio só aparentemente é revolucionário ([1]). Facil foi por isso mesmo realizar a emancipação religiosa. Esta limitou-se a ser a emancipação de um clero que pouco a pouco, pelo seu lamentavel procedi-

([1]) Numa carta de Junho de 1876, a Oliveira Martins, já Antero de Quental se referia a «estas epocas crueis em que se dissolve a grande crença collectiva, aquella ampla communhão espiritual, idéa-sentimento em que a fraqueza do individuo se ampara na potencia da collectividade.» Para ele «a Sociedade é, antes de tudo, um facto de ordem moral». *Cartas*, Coimbra, 1915.

mento, afastára de si as almas crentes. E a epoca atrasada a que me referi é simplesmente a que convém conhecer quando queiramos explicar os sucessos hodiernos. Desde a foz do Minho até ao cabo de São Vicente deixou pois de se respeitar e de se admirar. Invadiu-nos o espirito de negação e a indiferença; mas sobretudo apossou-se de nós todos um desleixo nas acções e nas ideas cujas consequencias são devéras para recear.

Por estados semelhantes tem passado outras nações dentre as que formam a guarda-avançada da civilisação, é certo. Tais crises foram porém seguidas sempre de movimentos religiosos que, em geral, por completo as debelaram.

A Inglaterra, essa grande nação onde hoje ha logar egual para todos os cultos, e só o não ha para o ateismo, atravessou uma profunda crise moral nos principios do seculo XVIII. A imoralidade e a irreligião dominavam a sua sociedade. A embriaguez, a devassidão, o egoismo efeminado e a frivolidade alastravam por toda a parte. Chesterfield, estadista inglez, escrevia: A Inglaterra já não é uma nação. Montesquieu nota que, nas altas classes, todos começam a rir quando se fala de religião. E Hannah More, na matriz de Cheddar, vê apenas uma Biblia, que ainda assim só servia de suporte a um vaso de flores. O meio politico dividia-se ali em cristãos racionalistas e em racionalistas incredulos; e a Igreja estava na posse duma aristocracia letrada e tolerante. Mas essa depressão era méramente exterior. No intimo das grandes massas populares existiam poderosas energias latentes que reclamavam uma direcção inteligente e coordenadôra. Dois homens iam despertar e dirigir essas forças adormecidos — Wesley e Pitt.

Wesley introduzia a igreja metodista na União, revolucionando-a inteiramente no campo moral e religioso.

Pitt produzia egual movimento nas regiões politicas e economicas, e foi o grande percursor do imperio comercial e industrial da Inglaterra ([1]). Como tambem foi o homem de estado e o parlamentar que Disraeli, mais tarde, tomava por guia e modelo a fim de realizar o Imperialismo mundial.

Influencias inglezas e alemans concorreram poderosamente para se produzir em França o movimento racionalista e materialista que se condensou na Enciclopedia e constituiu um dos mais importantes factores da Grande Revolução. Feita esta, porém, desde logo apareceram novos dogmas e novas religiões a substituir os antigos: o trinitario da Egualdade, Liberdade e Fraternidade, o Ateismo e a não menos dogmatica Soberania popular; e depois de Holbach, que havia considerado a religião como principal fonte corruptôra da humanidade, sonhar na realização do *Culto da Natureza,* vinha Robespierre, como verdadeiro *Sacerdos magnus,* proclamar em primeiro logar a existencia do *Sêr supremo,* e logo em seguida impôr a *Religião nacional da Razão,* como unico culto que esse *Sêr supremo* admitia.

Tudo gira sempre em redor daquela disposição mistica, essencial á alma humana, cuja existencia até os materialistas reconhecem, embora a considerem uma verdadeira doença; esse amor do maravilhoso, tão natural ao homem como é a paixão pela musica, pelas belas côres e pelas belas formas ([2]).

E é para notar mais uma vez que, durante longas epocas, esses dois aspectos do nosso modo de ser mental se confundiram nas mesmas expressões materiais, nos mesmos simbolos.

([1]) Santos Reis, *O Imperio Britanico.*
([2]) Lange, *Historia do Materialismo.*

A descrença religiosa cada vez mais toma, aos olhos dos sòciologistas, o aspecto dum sintoma alarmante. Porque, quer a aceitemos como agrupamento de preconceitos uteis, segundo a formula sceptica de Anatole France, da figueira esteril da Escritura, na classificação de certo profeta moderno; quer a impunhamos como necessidade das mais densas camadas sociais, adoptando a teoria violenta de Nietzsche; quer ela se imponha de per si como aspiração iniludivel, natural das almas, e como fonte maxima de eterno embelezamento; quer essa aspiração, animando-se duma nova vida, transfigure a humanidade e a eleve até a imitação de Deus; a religião, para todos os que pensam com nobreza, é sempre um facto organico social de ordem superior e comum a todas as sociedades humanas. Exige portanto o mais completo e delicado respeito [1].

Mas só nós, hoje, assim não pensamos.

E contudo a gente é bonissima... emquanto não sabe lêr e escrever. Parece que a ensinam mal na escola e que a estragam as leituras subsequentes. Urge pois instruí-la duma maneira sã; que o mestre e o padre a preparem para uma vida de superior cultura estetica, pensante e productôra, para um superior destino social. E que uma nova reacção converta essa pobre multidão protegida, a boa gente portugueza, num povo viril e altivo, digno de habitar o maravilhoso paiz em que nasceu.

(1) Antero de Quental confessa-se preso á fé, á *comunhão dos nossos pais antigos*, essa *lei de ignotas multidões*, como ele mesmo diz. E os mais modernos pensadores afirmam que tres caracteres estreitamente ligados entre si — a moral, a consciencia e a religiosidade — são os que distinguem o homem dos animais; e não o seu corpo, que pouco difere do dos macacos superiores, antropomorfos chamados por isso mesmo.

Refere-se a esta ultima concepção o eminente filosofo francez M. Emile Boutroux no prefacio por ele feito a um recente livro de Mr. Chalmers Mitchell ácerca da guerra actual e da maneira como os alemães a justificam, trabalhos estes de que dá conta *Le Temps* de 28-10-1916.

Aquele celebre Principe de Ligne que é tido por um dos mais autenticos *pequenos classicos* francezes, que foi um ateu espirituosissimo e elegantissimo, discipulo incontestado dos enciclopedistas, levou cerca de oitenta anos a vida mais divertida e regalada; entretanto nunca chegou a compreender o que seria a vida humana com uma irreligião positiva. Dizia ele que tudo isso está muito bem emquanto se não ouve dobrar a finados; e que os ateus vivem á sombra da religião. E tinha atravessado toda a tempestade da grande Revolução, porventura uma das epocas em que os homens melhor souberam morrer. Mas ainda agora leio num belo artigo duma conhecida escritora franceza as seguintes profundas palavras[1]: «Consola vêr que a população civil da França pensa na guerra com uma especie de religiosidade, considerando o tempo que ela dura como de recolhimento, como se fosse uma quaresma. Entre as forças obscuras que governam os factos, esse piedoso sentir dos não combatentes e das mulheres por certo influirá nos destinos, tanto como as orações que, quer sejam ou não sejam ouvidas por uma divindade, *nunca podem* ser vãs. Desde que a terra existe, já os povos de todas as eras e de todas as raças teriam deixado de rezar aos seus deuses se isso de nada lhes servisse.»

Este preludio que, embrionariamente, contem em si os temas ao diante tratados e explanados, é antes uma longa sinfonia de abertura, se atendermos ao seu tamanho e á sua forma. O mesmo porém sucede com operas e dramas musicais de alta nomeada. Que aos humildes assim tambem seja permitido fazer, para mais facilmente alcan-

[1] *Le Printemps quand même*, de Lucie Delarue-Mardrus, em *Le Journal* de 19-5-1916.

çarem a benevola atenção das gentes, em tempos de funda descrença.

Nota. — O meu reverendo companheiro de viagem que afirmava ser fantasia, naturalmente para nós, o que outros em paizes estrangeiros julgam ser realidade, não podia ao tempo conhecer uma instituição de alto valor economico que alguns anos depois fui encontrar realizada na Belgica por um sacerdote catolico que vivia entre o povo. Eis como a descrevo num relatorio oficial de Outubro de 1901 que só foi publicado dez anos mais tarde.

. . . .

Ao longo das costas portuguezas tem-se ido estabelecendo, em grande quantidade, as *fabricas de conservas de peixe*. Necessitarão elas dum auxilio por parte do Estado, que lhes permita concorrer no estrangeiro com os productos similares aí consumidos? E não estaremos nós perdendo imensas riquezas que o mar nos pode fornecer, por isso que só muito incompleta e imperfeitamente sabemos explorá-las?

Faz-se preciso inquirir estes casos para poder afirmar-se ou negar-se a conveniencia possivel de fundar escolas ou outros quaesquer estabelecimentos em que, estudando-se a pesca, egualmente se estudem os meios de utilizar, o mais larga e completamente, todos os *productos do mar.*

Neste intuito, e por conselho do director do ensino industrial e profissional belga, visitei Ostende onde, alêm de uma *Escola profissional* chamada *de pesca,* existe uma instituição verdadeiramente modelar, intitulada *Station de recherches pour l'étude des produits de la mer.*

A *École profissionelle d'Ostende* é um estabelecimento congreganista *(École chrétienne),* onde aos rapazes é ministrada a educação geral primaria, leitura, as quatro operações, etc. Nessa escola M. l'abbé Pype, *Aumonier de la flotte* em Ostende, e um irmão professo da ordem fazem um *curso oral sobre pesca.* A parte profissional, destinada apenas aos filhos dos pescadores, essa é ensinada fóra da escola na *Station de recherches,* instituição a que me venho referindo e cuja existencia se deve principalmente á iniciativa e esforço de M. l'abbé

Pype. Foi ele que concebeu a sua criação e organização, que provocou as subscrições particulares e o subsidio do Estado para a construcção dos edificios em que a *Station* está instalada, e é ele ainda que, depois de ter projectado e dirigido a construcção desses edificios e de ter instalado todos os serviços, administra a instituição, á qual se refere sempre chamando-lhe *Ma Germaine*.

O abade Pype é um temperamento raro de homem de acção porque liga, a um sentimento altruista inexcedivel, um espirito penetrante e educado; notavelmente insinuante, segundo me afirmam, de feitio verdadeiramente popular, a sua influencia estende-se a todas as classes sociais e desdobra-se em variadas obras de grande proveito para o paiz. Assente a ideia duma *instituição que satisfizesse as necessidades do porto de Ostende*, lembrou primeiramente realizá-la dentro da forma escolar; e assim se procedeu, mas sem exito, porque não conseguiram chegar a resultados praticos de qualquer especie. Se se estabelecesse um curso geral de quimica, a maior parte da gente não iria a ele. *Surgiu então a forma da Station de recherches* como sendo talvez o tipo de estabelecimento que melhor satisfaria as necessidades locais. A pratica tem confirmado este modo de vêr; e, pouco a pouco, tem aderido a ele o pessoal superior que dirige ou superintende no serviço tecnico belga.

A *Station*, cujos serviços se dividem em duas partes principais: *pesquisas* e *informações* (Recherches et renseignements), tem hoje dois subsidios do Estado, um pelo Ministerio da Industria e do Trabalho, outro pelo da Agricultura que, alêm disso, paga á parte todo o serviço que reclama do estabelecimento; este segundo subsidio, até agora de 10:000 francos, vae ser aumentado para o presente ano. Está instalada em dois edificios grandes, separados por um extenso trato de terreno ajardinado, e num outro pequeno, apenas destinado a *Bureau de renseignements*; e compreende, afóra a parte propriamente atribuida ás pesquisas, um museu especial, já hoje dotado de importantes colecções.

Á frente do serviço das *pesquisas* encontra-se um chefe de laboratorio, diplomado e antigo aluno do Instituto Pasteur de Lille; e dois operadores, ambos eles formados nas escolas superiores do paiz.

Este serviço compreende os seguintes ramos:

Laboratorio. — Estuda os diversos processos de fabricação de conservas, geralmente secretos, para os comunicar ao publico; com este fim tem uma instalação completa para demonstração, facultada a quem quizer ocupar-se do assunto. Possue duas salas, numa das quais se encontram os aparelhos e productos quimicos, balança, microscopio, etc., e na

outra se procede ás analises quimicas e bacteriologicas. Faz todas as analises que interessam á pesca, como azeites, guanos, etc.; e faz tambem as analises encomendadas pelo Ministerio da Agricultura, de falsificações de alimentos, principalmente conservas de peixe.

No laboratorio recebem-se, gratuitamente, as pessoas que queiram fazer estudos e experiencias compreendidas no programa que acabo de referir, quando possuam os conhecimentos necessarios para tal fim. E citaram-me, como exemplo dos bons serviços já prestados neste sentido, o caso de um farmaceutico de Ostende, M. Vielvoy que, havendo estudado na *Station*, prepara um oleo de figado de bacalhau reputado superior a todos os conhecidos (1).

Oficinas. — Estudam todos os meios de utilizar os peixes e determinam as especies inaproveitaveis, para evitar a sua pesca. Fabricam conservas e azeites, ou oleos de peixes.

A *fabricação das conservas*, de peixes diversos, é considerada por emquanto como *ensaio*; as latas são postas á venda numa certa quantidade, todas munidas de uma tira de papel em que se pede ao comprador que informe a *Station* dos defeitos e qualidades que encontrou no producto; realiza-se assim um inquerito muito util para conhecer o valor do artigo produzido. Encontram-se aí: um *aquario*, *fornos* para fumar e fritar peixe, *fumerie* a frio para o *hareng saur*, *autoclave* para esterilisar as conservas, *séchoir* e *glacière* para experiencias de conservação, *banhos-maria de azeite* para cozer as sardinhas. Nas oficinas prepara-se tambem calda de tomate e tomates simplesmente pastorisados.

Com relação aos *oleos* ou *azeites de peixe*, estuda-se a sua fabricação e refinação no seguinte material; *marmita* de cozer o peixe, *prensa* aplicavel após a cozedura, *filtros-prensas* e uma *prensa hidraulica* de grande força. Estudam-se ainda os oleos sob o ponto de vista da sua *utilização na industria*, para o tratamento dos coiros, untura de maquinas, saboaria, etc.; estudam-se finalmente os *azeites oxidados*, as *colas de peixe*, etc. Nesta parte do estabelecimento é empregada, como motor, a *maquina vertical* usada no paiz a bordo dos barcos de pesca para colher as redes, do sistema inglez Donky, construida na fabrica De Naeyer, de Willebroeck, que a ofereceu á *Station*; os aprendizes fazem com ela os exercicios necessarios á profissão. A maquina ocupa um pequenissimo espaço.

Como complemento encontra-se ainda ali uma *instalação completa*, provida de todas as maquinas (sete grandes e uma pequena),

(1) A *Station* contava pouco tempo de existencia quando a visitei.

para fazer as caixas de lata de conserva, do fabricante Fr. Ewres & C°, de Lubeck; estas maquinas são accionadas por um motor especial a vapor, de 8 cavalos.

Ha mais um *laboratorio de zoologia*, que pertence á Universidade de Louvain, para estudar a alimentação dos peixes, as causas das migrações, os logares habitados pelas varias especies, etc., emfim tudo quanto possa relacionar-se com a piscicultura.

Museu.—Instalado num grande edificio terreo, de tecto elevado, possue peixes e aves aquaticas embalsamados, aparelhos de pesca, sinais de navios e barcos, cartas maritimas e instrumentos nauticos; conservas e azeites de peixe do comercio, guanos, colas, productos estes principalmente norueguezes; sistemas de embalagem das conservas e peixes, em barris, etc. Entre as cartas encontra-se uma digna de especial menção, do mar do Norte, a qual indica a natureza do fundo, a fauna nos seus logares de habitação, a flora, os objectos encontrados, etc.

É no museu que se reune a maior parte dos varios elementos destinados ao *serviço de informações*, taes como *estatisticas* e outros ainda. Estas informações versam principalmente sobre o comercio dos peixes no estrangeiro e questões praticas correlativas: por exemplo, a forma de embalar os arenques em barris, sua disposição em camadas regulares,.etc.

É tambem ao museu que 70 alunos da Escola Profissional de Pesca vão duas vezes por semana colher informações — forma pratica do ensino de que estes carecem.

Pratica profissional.—Além deste ensino é ainda no museu que os rapazes, filhos de pescadores, adquirem a pratica da profissão de *pescador:* ensina-se-lhes a fazer e a concertar redes, e toda a serie de nòs; forma e emprego de todos os utensilios de pesca: serviços estes para que o museu possue colecções de todos os elementos pedagogicos.

No jardim que separa o museu do edificio destinado ás pesquisas, existe a *chalupa de demonstração para exercicios da navegação.* M. Pype tem ainda uma outra chalupa em que os rapazes, por turmas de 15 a 20 e sob a direcção dum *patron pêcheur* pertencente ao pessoal da *Station*, fazem a sua *aprendizagem de navegação e pesca* que dura um ano. M. Pype acompanha quatro vezes por ano os aprendizes, dando-lhes lições especiais, que duram, cada uma, oito dias. Para o ensino teorico redigiu M. Pype, em lingua flamenga naturalmente, um *Tratado especial* contendo as regras da navegação, historia natural dos varios peixes, seus *habitats*, e logares de pesca, etc.

Nesse relatorio insisti propositalmente na exposição dum certo numero de pormenores, em vista do objectivo pedagogico que lá me guiava. Aqui devo proceder da mesma forma, mas a fim de revelar como *na realidade* um padre catolico pode encarar os problemas economicos sob os aspectos mais variados e utilitarios, sem fantasia alguma. Para serem levadas a efeito, as instituições do genero das que indico, carecem porém de quem por elas se dedique completamente. Tais actos de civismo e abnegação só portanto são possiveis a homens que disponham de liberdade de acção, de meios de fortuna proprios, ou das duas cousas ao mesmo tempo. A *Caixa economica* de Aveiro, que hoje gosa duma prosperidade excepcional, deve a sua boa fortuna ao velho Sebastião de Magalhães Lima que, em epocas dificeis, a amparou com as suas posses e o seu devotado esforço. E, não ha muito ainda, num problema industrial da maior importancia, vi eu a impossibilidade de o resolver em bem dos interessados, por faltar quem tome a seu cargo a organização e o sustentamento duma cooperativa de credito e trabalho.

Ora, os homens que, no mundo, gosam de maior liberdade de acção e de maior influencia pessoal são indubitavelmente os argentarios e os padres. Não admiremos pois que, ao lado duns, surjam os outros a ocupar-se de problemas de ordem economica. E tudo sem fantasias.

I PARTE

PRODUCTOS AUTOCTONOS E CORRENTIOS

O MEU ENCONTRO COM CAMILO CASTELO BRANCO

A João Figueirinhas.

Vi Camilo pela primeira vez quando ele vestia como Rafael Bordalo Pinheiro o apresenta no *Album das Glorias:* de botas altas *á frederica,* sobretudo cintado, de ratina, e chapeu alto levemente conico, de aba direita. Eu morava então no Porto, a meio da rua de Santo Antonio, do lado norte, e o romancista subia lentamente, pelo passeio do lado oposto, para se abrigar do sol, a mão direita apoiada na bengala. Estou a vê-lo: só, magro, de estatura um pouco mais de mediana, bem proporcionado, a tês morena e palida, o ar grave, concentrado e melancolico, talqualmente o *Picado de genio e das bexigas* do grande caricaturista. Vinha talvez da Praça Nova, de conversar com o Gomes Monteiro na livraria Moré, ou com o editor Cruz Coutinho cuja loja, na rua dos Caldeireiros, pouco distava da primeira; e certamente encaminhava-se para o seu jantar, por volta das 3 ou 4 horas da tarde. Ha quarenta ou cincoent'anos jantava-se cedo na cidade da Virgem.

Passados tempos, Camilo veio uma noite com D. Ana Placido e os filhos ao nosso estabelecimento ([1]), comprar

([1]) Meu pae foi negociante de musicas, pianos e outros instrumentos musicos no Porto, durante cerca de quarent'anos, na mesma

dois clarinetes para os rapazes. Meu pae ainda teimou com o romancista para lhe vender de preferencia dois flajolés; não porque fossem mais baratos, mas por serem mais faceis de tocar e portanto menos improprios para creanças. Mas Camilo insistiu: «Eles é que queriam».

Camilo segundo o *Album das Glorias.*

Não me recordo bem se disse meninos, pequenos ou rapazes, ou se até os não classificou; só sei que eles iam radiantes com os clarinetes.

Decorreram anos sem que voltasse a vê-lo, até que aí por 1882 ou 83, estando eu nas Obras Publicas de Braga, tive frequentes ocasiões de me cruzar com ele na Arcada. Já não trajava como no *Album das Glorias;* vestia como qualquer de nós.

Camilo morava então em S. Miguel de Seide e aparecia muitas vezes na cidade dos Arcebispos onde tinha um amigo intimo, amigo meu tambem, João de Mendonça, que morreu professor de linguas na escola industrial de Guimarães. Era na companhia deste que o grande escritor ia ao *Café do Viana,* na dita

casa em que hoje se encontra o estabelecimento do Snr. Moreira de Sá. A rua tem hoje o nome de *31 de Janeiro.*

Arcada. Ali abancava a uma meza e conversava com a *jeunesse dorée* da terra para colher ao vivo, suponho eu, os elementos fundamentais da imbecilidade nacional. O Mendonça, a quem eu contára as relações artisticas que noutro tempo haviam ligado meu pae com o grande escritor, quiz por vezes apresentar-me a ele. Resisti sempre. Em primeiro logar, não queria achar-me compreendido no numero dos destinados ao estudo do romancista; e depois já então pensava, como hoje, que aos homens de valor devem aborrecer soberanamente as impertinencias da miuçalha.

Era porém com verdadeiro pesar que insistia na recusa; porque, alêm de tudo o mais, desejava ouvi-lo acêrca de uma peça de teatro, de costumes minhotos, feita de colaboração por ele Camilo, que dava a letra, e por meu pae, que punha a musica, peça que este me descrevia com vivissimas côres e lhe deixára as mais agradaveis recordações. Das conversas paternas retenho que havia ali uma scena de arraial e que, a folhas tantas, parodiando a tremenda *Semiramis* de Rossini com a sua sombra de Nino, devia na romaria aparecer a sombra dum macho. A peça tinha entrado em ensaios, mas afinal tudo ficou em aguas de bacalhau: Camilo não terminou a sua parte.

Creio que isto se deve ter passado aí por 1860 ou 1861. Meu pae era então empresario do teatro Camões do Porto, situado na rua de Liceiras, que das trazeiras da Trindade sobe para a rua do Almada. Déra varias peças, entre outras o drama sacro *São Gonçalo de Amarante,* com musica sua. Em 1861, ou 62, desgostoso da carreira musical que, para o seu caracter altivo e extremamente vivo, lhe trouxera muitos dissabores e desilusões, abandonou-a por completo; o compositor e o executante musical consagrou-se desde então apenas á vida do comercio. E

seria talvez este o principal motivo porque não se concluiu a peça de costumes a que atrás aludo.

Mas, voltando ao que ia dizendo, ainda hoje me penalisa não ter tido coragem para me dirigir a Camilo e falar-lhe dessa peça. Afinal, passar mais ou menos uma vez na vida por pateta que importava?...

Estava porém escrito que falaria com o grande homem. Um dia, indo de Braga para o Porto e achando-me já muito comodamente instalado e só no meu compartimento, quasi á hora de partida do trem, vejo entrar Camilo que, com toda a tranquilidade e vagar, se senta na minha frente. Não me mexi, nem fiz menção de o conhecer, levado pelo desejo egoista de observar á minha vontade aquela fisionomia reveladôra duma tão singular e intensa personalidade. Mas, vai senão quando, ele tira o chapeu, passa a mão pela fronte e, olhando-me bondosamente, desfecha-me á queima roupa a seguinte pergunta:

— Então, snr. Arroyo, que me diz de Braga, que lhe parece Braga?

Nunca, em momento algum, me haviam feito uma pergunta que tanto me embaraçasse e surpreendesse. Eu estava então naquela epoca da vida em que o mundo existe todo dentro de nós, em que a felicidade dos poucos anos nos cega para a vida dos outros, em que tudo o que não é nós mesmos pequena importancia tem aos nossos olhos. Fiquei por isso engasgado, sem saber o que dizer-lhe. Braga, para mim, era apenas a terra em que eu vivia com a pessôa que ambicionára ter junto de mim, só para mim. E isso não podia eu dizer-lh'o. Calei-me. Ele, porém, desde logo obstou á continuação do meu embaraço, indemnisando-me largamente da peça que me havia pregado.

Porque, na mais fluente e portugueza linguagem que jamais ouvi, e chamando sempre ás cousas e ás pessoas pelo seu nome, foi-me contando varias anedotas passa-

das na capital do Minho que, para seu pesar, não era já em 1882 o que havia sido vinte ou trint'anos atrás. Ia-se de todo esvaindo o caracter que tanto a diferenciava das outras terras do paiz e lhe dava uma fisionomia absolutamente tipica. As crenças evangelicas das senhoras de outr'ora, em que o amor do divino e o amor do humano, Deus e a sua melhor obra, se confundiam numa unica expressão carinhosa, por vezes ardente, mas sempre ingenua e cheia de graça, haviam endurecido e perdido sobretudo o aspecto afectuoso para se converterem em manifestações isoladas duma secura agreste e desagradavel. Nas imaginações femininas o homem tomára tambem o logar que era de Deus; e como se fizésse boçal e grosseiro, elas, as pobres senhoras, foram perdendo a linha de suave e graciosa elegancia dessa epoca morta para sempre. E citava casos denunciadôres da torpeza dos costumes.

Em 82 estavamos nós a dois ou três anos de distancia da *Corja* e da lamentavel contenda que o seu autor teve com Alexandre da Conceição, contenda de que eu tanto procurára desviá-lo a este; eram os tempos da invasão realista e os romancistas teimavam em fazer-nos vêr, da fraca humanidade, apenas os aspectos mais vulgares, mais baixos, rudimentares e incaracteristicos, os aspectos de ignobil animalidade que necessariamente se encontram por vezes no rei da creação. Essa Braga boçal e grosseira revelára com ingenuo cinismo, aos olhos prescrutadôres de Camilo, aspectos semilares que ele, obedecendo á corrente da moda, lindamente contava e descrevia. Contava-os porque de facto podessem emparelhar com as mais violentas fermentações das grandes *babilonias,* ou talvez até para caritativamente me evitar o esforço que eu teria de empregar se tentasse saír da atrapalhação em que ele me pozéra. Encantava-me, porém, com a sua palavra sempre variada e imprevista e por isso, de todos quantos casos lhe

ouvi, procurarei repetir o ultimo, e tambem o mais caracteristico, que ele acabou já á chegada do comboio a Famalicão, onde ficou, caso que descreveu como que aguarelando a tons variadissimos, fortes e doces, meias tintas esvaídas e largas chapadas de sol, o engraçado e angustioso episodio do *Faz de conta,* que sou violentado a reproduzir nas suas linhas principais, como exemplo perfeito e completo da vida desses tempos cuja perda Camilo vinha lamentando.

Havia então em Braga, a meio não sei jà de que rua, um arco baixo e grosso que uma camara municipal qualquer, porventura menos temente a Deus, julgou necessario demolir. A demolição fez-se e passou despercebida, porque o arco não tinha de facto qualidades artisticas nem utilidade pratica a defendê-lo. Era um verdadeiro trambolho a que ninguem ligava importancia. Dava-se porém com ele uma particularidade que o tornava querido das mais devotas servas do Senhor e lhe creára uma especialissima função social. Porque, no maior cirio ou procissão que, nesses tempos felizes, anualmente percorria as ruas da cidade augusta, figurava sempre um altissimo e pesado estandarte, S. P. Q. R., vulgarmente chamado *Guião,* ou guiador do cortejo, o qual, désse por onde désse, tinha de passar por baixo do arco, mas de uma forma que não brigasse com o caracter grave e a harmonia festiva do conjunto. Para o conseguir viam-se obrigados a tombar o pendão para a frente e a passá-lo em posição que mais pareceria de arremeter, se lhe não atenuassem a rudêza com a necessaria compostura. E, como muita gente junta se não salva, um antigo e venerando uso impunha que a passagem fosse levada a efeito só pelo

porta-estandarte na plena consciencia da sua missão: ele deveria, portanto, aguentar o pendão a pulso rijo e firme, inclinando-o docemente para diante, e levá-lo de um para outro lado do arco, em passo sempre lento e nobre atitude. E assim se fazia desde tempos esquecidos, segundo o ritual consagrado; e todos os anos se renovava esse verdadeiro triunfo da força bruta posta ao serviço das cousas santas, evocação michelangesca provocada pela Roma dos papas, mas nascida na Roma dos lusos.

A esse triunfo assistia sempre, possuido do maior amôr divino, o madamismo da cidade que, a pêzo de ouro e outras formas equivalentes, disputava a posse das varandas e janelas proximas do arco, apenas para aquele momento supremo e enternecedor. De toda a cidade, engalanada de infinitos festões de flores e folhagem, de bandeiras, flamulas, mastros e galhardetes, e de todas as casas adornadas de bambolins, colgaduras e sedas de mil côres, era esse portanto o logar de maior eleição naquele dia. Por isso tambem vinha a cerimonia sendo preparada de longa data. Para a tremenda prova ia sempre chamar-se o mais perfeito latagão da cidade e seu termo. Era esse o heroi destinado a manter intactos, numa continuidade porventura pluri-secular, o brio, a força e a gloria do burgo bracarense; e compreende-se que todos o cercassem dos maiores carinhos. Nunca o culto da beleza plastica se revelára tão francamente espiritual.

Demolido o arco na indiferença geral, sucedeu porém que só lhe deram pela falta no proprio momento em que a procissão ia a passar pelo local da façanha; e, a um tempo, madamismo, povo e heroi, no auge duma violenta surpresa, sentiram-se roubados e feridos na sua mais profunda afeição, pela obra nefanda dos pedreires livres. Chega por fim o homem do guião. Não vê o arco, estarrece, estaca, e com o conto da pesada lança, bate de rijo na

calçada. Erguendo depois os olhos desvairados, numa ancia alucinante, como que a pedir que o ajudassem a salvar o brio e a honra de todos, percorre lentamente as varandas e as janelas donde, áquela hora solene, pendiam as mais lindas colchas do oriente, os mais rutilantes veludos e damascos do culto e se debruçavam, para o vêr bem, não menos indecisas e agitadas do que ele, as senhoras mais formosas de todo o districto. Mas então, alguem, subitamente incumbido pelos deuses, resolvia o inesperado caso, dentro dos ritos e dos usos consagrados, ordenando impetuosamente: *faz de conta, faz de conta.*

E todo o madamismo e seus acolitos, e todo o povo, como uma só pessoa, arquejando, numa onda de arrebatamento indescritivel, repetiam em loucos gritos: *faz de conta, faz de conta, faz de conta,......*

Era o amôr triunfante, o amôr sem gramatica, o amôr de muitas gerações concentrado nesse sêr de eleição e comunicando-lhe um ardor que lhe centuplicava as forças. E o homem do pendão, sentindo-se arrastado por essa onda de ternura percursôra da vitoria, inclinava-o suavemente para a frente; e lento, sorridente, na mais hieratica atitude e na posse absoluta de todos os corações, caminhou para alêm do sitio onde o arco havia estado e religiosamente cumprido as funções dum bom arco bracarense.

. . . .

Salvára-se a honra da cidade. Mas, a partir do ano seguinte, desaparecia para todo o sempre a encantadôra façanha e o seu heroi anual.

Camilo parecia ter conhecido pessoalmente o ultimo hercules triunfador; pelo menos falava dele como de pessôa que se viu bem viva, em toda a sua brutalidade e

desvanecimento. E só me disse ainda que, trint'anos depois, Braga não podia assistir a semelhantes provas. Tudo passára; a alegria descuidada, a jovialidade amavel, o amôr festivo que idealisa e santifica.

Aqui terminou o meu encontro com o grande escritor. Ele foi para S. Miguel de Seide e eu continuei a viagem até ao Porto. Nunca esta me parecêra tão curta. Levava a cabeça cheia das anedotas, dos episodios narrados por aquela palavra rara que nem um só instante ousei interromper; por isso mesmo fiquei sem noticias do macho cuja sombra devia figurar na peça começada por Camilo e que ele não acabou.

A deliciosa narrativa, tão penetrante e tão cheia de luz, acêrca das cousas e das gentes que haviam impressionado o romancista, deixára em mim uma profunda comoção estética que ainda hoje resiste ao afastamento dos muitos anos. A realidade dos factos narrados, nem então nem hoje me preocupa. Ignoro até se, graças á sua fantasia, Camilo não era por vezes dominado pela mesma obsessão que levava Balzac a acreditar na existencia real das personagens dos seus romances. É possivel que assim fosse. Entretanto, mais tarde reconheci em todas as anedotas que Camilo me contou um acentuado, um inegavel sabôr regional.

E ainda hoje penso se esse grito de alma, o sugestivo *Faz de conta,* não é proximo parente daquele outro brado inergico e imperativo que, ha seculos, se ouviu na grande praça do Vaticano, ao quererem guindar um sino tam pesado que todas as cordas por mais fortes que fossem e mais bem feitas, esticavam e rebentavam. A ultima, toda de seda, ia-se já tornando muito delgada, parecendo prestes a estalar. E o sino sem se mexer. Mas de repente, naquela atmosfera de anciedade e de silencio, uma voz bradava: *Acqua a la corda.*

Efectivamente não ocorrêra até então que nisso estava a virtude. Momentos de rarissima inspiração que se diriam de caracter profano e a que só as almas simples e crentes dão o justo valor. No mundo do maravilhoso são frequentes as surprezas deste genero.

. . . .

E nunca mais tornei a ver o grande Camilo.

NO BUSSACO [1]

Ao Dr. Silva Teles.

Se dos areais dentre Aveiro e Figueira da Foz avançarmos a direito para o interior das terras durante uns cincoenta kilometros, somos levados por uma rampa muito suave até ás faldas da serra onde o Bussaco se aninha a olhar ao longe, para o mar. Subimos assim não chega a duzentos metros, através da zona de aluviões modernas e de terrenos calcarios que caracterisam o nosso paiz em toda a baixa do litoral a sul do Porto. Choupos, vimeiros, salgueiros e outras arvores mais ou menos aparentadas bebem sofregamente as abundantes aguas desses campos, imprimindo á paisagem uma nota de ternura que se casa bem com a luz levemente doirada e as irisações da sua atmosfera humida e jovial. Contrastando violentamente com este idilio das terras baixas, ergue-se porém abrupta e rude a serra do Bussaco, num resalto de trezentos metros, guarda avançada da zona alta e primitiva que de ali se estende a todo o norte do paiz e para sul, até ao Tejo; e que, subindo continua, mas irregularmente, consegue atingir num ponto unico da Estrela a vaidosa altitude de 2:000 metros.

(1) Publicado por 1.ª vez no n.º 78 dos *Serões*, Dezembro de 1911.

Quando se lá chega pelas linhas ferreas do litoral, vindo de Lisboa, da Figueira ou do Porto, ou ainda pela linha da Beira Alta desde o planalto do Douro em terras de Espanha, esse contraste passa tam rapidamente que mal se vê. O que o viajante quer é chegar a Luzo e ás suas termas, ou ao proprio Bussaco para se embrenhar nas sombras profundas da cêrca. E, defrontando de repente com uma poderosa e variadissima vegetação, nem lhe passa pela mente o que, em tempos antigos, formava a antecamara da religiosa mata. Mas para quem viaja a pé, ou a cavalo, ou para aquele que procura as mais fortes comoções esteticas no seio da natureza, o monte surge sempre com o mesmo vigor, rudeza e altivez impressionantes. Di-lo em termos verdadeiramente sentidos o Conde de Hoffmansegg, botanico que por cá andou nos primeiros anos do seculo XIX e que ainda logrou vêr esses sitios e o humilde convento dos carmelitas descalços em toda a pureza inicial. Traduzo as suas palavras, que já se encontram transcritas no *Guia Historico do Viajante no Bussaco* pelo snr. dr. Simões de Castro, e que ainda ha poucos anos, e a proposito da batalha do Bussaco, reli num *magazine* francez.

«Tinham-me muitas vezes elogiado o convento do Bussaco, que se ergue no topo dum monte, a tres leguas [1] de Coimbra, citando-me as belas quintas que ali se encontram e chamando a minha atenção sobretudo para as plantas criptogamicas que eu contava ir lá achar. Os monges que habitam o convento são carmelitas da ordem dos *Marianos*. Alêm da regra geral da ordem, observam praticas especiais severissimas. Ninguem pode entrar no convento sem licença do geral da Ordem.

. . . .

«O caminho, até á aldeia da Pampilhosa, distante duas leguas de

[1] As leguas de que aqui se trata são do tempo da *legua da Povoa* e outras *leguas grandes* que havia dantes.

Coimbra, é bastante plano; mas logo depois entra de subir e achamo-nos num vale profundo, cercado de rochedos a anunciar a proximidade das altas montanhas a que vamos dar e onde apenas alguns soutos de castanheiros interrompem num que outro ponto o escalvado das encostas. De quando em quando surgem cruzeiros a indicar que pouco dista o convento, e momentos depois achamo-nos á porta do muro da cêrca, que nos aparece circumdada de imagens da morte — cranios, ossadas, representados por meio de pedras brancas e pretas incrustadas [1]. Batemos. Vem um frade leigo e entramos.

«O visitante, preparado por este aspecto sinistro, fica de novo surpreendido, mas por se encontrar de repente á sombra de vetustas carvalheiras. Uma floresta densissima envolve o convento; belas arvores ensombram os atalhos que serpeiam em todos os sentidos, levando-nos ora a uma capela, ou a um cruzeiro, ora a santuarios ocultos entre a folhagem; musgo espesso e sempre verde tapeta o chão e os troncos das arvores; pequenos riachos rebentam da rocha para logo se perderem por entre as moitas; e por toda a parte ciprestes magestosos, seculares, agrupados pitorescamente, pinheiros de altissimo porte e carvalhos ancestrais coroados de heras, se fundem na floresta sagrada... Esta mansão retirada de tudo, o convento votado ao silencio, o habito estranho dos monges, enchem-nos a alma dum terror involuntario. Esquecidos do mundo e pelo mundo, os habitantes dessa mansão passeiam á sombra dos ciprestes, observando um silencio religioso. Dir-se-ia que a religião erguêra ali o seu trono magestoso e formidavel.

. . . .

«A regra da vida desses frades é muito dura. Varias horas do dia e da noite são consagradas á oração e ao canto coral; eles nunca comem carne e só podem falar de quinze em quinze dias, á tarde, quando passeiam. O unico que se não submete a esta regra é o prior, ou *padre hospedeiro,* por obrigação que tem de receber os visitantes e de conversar com eles. Devo dizer que se desforrou amplamente connosco do silencio que á força observára durante muito tempo, desde a ultima visita: falou continuamente. E vamos lá que tinha desculpa...»

Esta impressão profunda e tremenda mantem-se ainda hoje na maior parte da mata, apesar de já ha muitos anos

[1] Muitos desses têmas decorativos já se não encontram hoje na cêrca; foram provavelmente destruidos, ou deixaram-n'os desaparecer a pouco e pouco.

por lá não andarem os frades e dos desacatos que aí se cometeram após a sua expulsão, em 1834.

Para Junqueiro, «o Bussaco é como as antigas florestas cheias de religiosidade. Nem as aves cantam. Uma mudez augusta eleva as almas e as reintegra na natureza. É por isso que o Bussaco é uma floresta sagrada, divina, espiritual. Paisagem para um santo, para uma grande alma contemplativa e cheia de amôr: Beethoven ou S. Francisco de Assis.»

Antero de Quental, esse «genio que era um santo», esse «verdadeiro sabio santo», que, como o *Poverello* ou o *Homem de Bonn,* a tudo por fim renunciou, sentia ás vezes, quando ainda estudante em Coimbra, apetites violentos de solidão, acessos de «Trapismo artificial» que o faziam abandonar por momentos as agitadas lutas academicas de que era o chefe e unico director. Embrenhava-se então sósinho pelas espessuras do Bussaco; e conta um dos seus conterraneos e companheiros da Universidade que, duma vez, em 1865, o foi ali encontrar na mais inesperada atitude dum profeta biblico em acção.

«Uma romaria annual enchia de alegres chusmas e de eccos ruidosos dos descantes as aleas sombrias da matta e o claustro austero do cenobio. Procurando Anthero, que nos desapparecera, fui encontral-o numa capellinha, cujo nome perdi de memoria, mas que fica á direita de quem entra no claustro, indo do *Cruzeiro*. Lia alli, ajoelhado no meio do povo devoto que enchia a capella, os Psalmos de David e explicava-lh'os com a voz solemne e o gesto largo de um apostolo!

«Disse-me depois que nada o encantava como estudar assim, nos commentarios ingenuos d'aquella sincera gente, as expansões da alma popular, as suas crenças puras, a sua elocução familiar, o seu natural desejo de instruir-se.»

Esta atitude do altissimo poeta explica-se naturalmente pela sugestão da divina mata numa alma que,

ainda na infancia, mas durante muito tempo, aspirára á vida do sacerdocio [1].

Era de facto profundamente evangelica a religião dos monges a quem se deve o Bussaco e a sua mata.

«Gringuet, militar que fazia parte do exercito francez (de Massena, em Setembro de 1810, quando se deu a celebre batalha do dia 27) e escriptor muito considerado, faz a estes religiosos os mais encarecidos elogios na sua *Relation historique et militaire de la campagne du Portugal sous Massena,* mostrando quanto os frades portugueses se avantajavam aos hespanhoes em sentimentos de humanidade. São estas as suas memoraveis palavras a respeito dos frades do Bussaco: «*Les réligieux de ce monastère avaient recueilli, et traité avec la plus grand humanité, les blessés de notre armée, demeurés sur le champ de bataille, à une distance, hors de portée du secours que nous eussions désiré leur donner. Dans beaucoup d'endroits de l'Espagne les moines les eussent achevés, au lieu d'entreprendre de leur conserver la vie!*» [2]

No seu *Guia Historico do Viajante no Bussaco,* o snr. dr. Simões de Castro explica-nos longamente as origens da maravilhosa estancia e cita inumeras paginas de poetas e prosadores que ela sem duvida comoveu por forma intensa, e naturalmente igual, senão superior á exercida hoje, embora expressa duma maneira que, em geral, nos enfastia actualmente. Mas as notas fundamentais da paisagem lá se encontram, através duma floresta de palavras bem diversa da formosa mata, eternamente nova e dominadôra.

O logar do Bussaco foi preferido a varios outros para aí se realizar uma aspiração da Ordem: fundar um *Deser-*

[1] Todas as citações referentes a Antero de Quental são extraídas do *In Memoriam* publicado em 1896, artigos da Snr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Andrade Albuquerque e Eça de Queiroz.

[2] In *Algumas horas na minha livraria,* pelo general Martins de Carvalho, Coimbra, 1910.

to, ou estancia onde os religiosos permanecessem separados e afastados do mundo, observando alternadamente a vida erimitica e a conventual. Mas para o conseguir, para entreter as almas num constante e absorvente estado de contemplação, tornou-se preciso completar e engrandecer as qualidades que já tinha esse sitio ideal quando os fundadores, graças ao seu isolamento, á beleza da paisagem envolvente e á abundancia de arvores, aguas e terras de lavoura, o acharam como que destinado a ser o *proprio deserto.*

Os trabalhos de construção foram iniciados em 1628 e menos de dois anos depois inaugurada a vida regular da comunidade; mas as obras proseguiram constantemente, bem como se desenvolvia o tratamento da mata. O prelado da comunidade enriquecia todos os anos com a plantação de grande numero de arvores; e em 1643, até o papa Urbano VIII, numa bula que ainda lá está ás *Portas de Coimbra* gravada numa lapide, lançava a excomunhão maior sobre quem violasse a clausura a fim de destroçar os arvoredos.

Os monges entretinham pois o *culto da arvore, da paisagem e da humildade,* de facto como fundamento do culto supremo, o religioso. E a nova residencia adquiria um caracter de superior elevação, ligada á maxima singeleza, que porventura nenhuma outra atingiu no mundo cristão. Foi assim que ela nasceu e se perpetuou durante mais de duzentos anos, na crença de que ninguem jamais atentaria contra tanta beleza e santidade.

Quando o Conde de Castelo Melhor, fugindo á perseguição de D. Pedro II, ali se refugiou, os duzentos soldados mandados para o prenderem, não o encontrando, ameaçaram os frades que lhes poriam fogo á mata; mas como os vissem decididos a morrer queimados, desistiram do seu intento. Chamaram então mais gente e tanto aper-

taram o cêrco que, só escondido por baixo do altar mór da igreja, lhes poude escapar aquele notavel estadista. A mata não é contudo muito extensa; apenas uns sessenta a setenta hectares, compreendendo os alfobres. Mas é densissimo o seu fundo formado por carvalhos e não, como muitos imaginam, pelos *cupressus* que, com seus altissimos troncos, mais nos ferem a atenção; não é destes pois, mas sim dos outros que procede a nota de robustez continua que unifica e caracterisa todo o arvoredo.

A mata foi murada na extensão duns quatro quilometros, abriram-se caminhos, edificaram-se ermidas, capelas e fontes. O mosteiro, situado quasi ao centro da cêrca, era extremamente modesto, acanhado até; pobres as cantarias; as portas, os moveis, os tectos, todos forrados de cortiça. As outras edificações, como ainda hoje se pode observar, distinguiam-se apenas por um estilo decorativo proprio, o dos *embrechados,* a que pertencem as imagens de morte, citadas pelo Hoffmansegg. Havia muitos paineis no claustro do convento, uns quarenta, todos sem valor algum; e na igreja dois quadros pintados em madeira que alguem, seguindo a lenda nacional, atribuia a Grão Vasco, «com o que, accrescenta Simões de Castro, se faz grave injuria ao auctor ou eschola assim denominada.»

Mas a obra artistica mais importante, se bem que não mais característica, encontrava-se nas vinte capelas dos Passos, onde foi representado o martirio de Jesus desde o Horto de Gethsémani até ao Santo Sepulcro, algumas das quais tinham altares guarnecidos de excelentes azulejos. A principio os Passos foram pintados, mas o bispo-conde D. Antonio de Vasconcelos e Sá substituiu-os por imagens, que todavia não lograram agradar aos frades; e estes, á custa da Ordem dos Carmelitas, como parece, substituiram-n'os uma segunda vez, aí pelos começos do seculo XIX, pelos barros que de ha muito foram destruidos ou mutila-

dos e esperam ter como ultimos substitutos os que Rafael Bordalo Pinheiro modelou e pintou. São esses, os da terceira serie, que Fialho de Almeida descreveu em *Os Gatos* ([1]):

"os antigos barros, alguns tão bellos, que povoavam as capellas dispersas pela matta, barros que muitos attribuem a um monge do convento, e de que ao certo nunca se poude averiguar a procedencia. N'essas velhas esculpturas, o modelador seguia um pouco a moda italiana, no arranjo classico das roupas, no convencionalismo parado dos gestos, e na egualdade desesperadoramente serena dos perfis. A antiga Paixão do Bussaco, fosse de frade, fosse de profissional, o certo é que se resentia d'um espirito devoto e d'um cínzel (sic) pouco nervoso; o terreno escapára ao modelador extatico de celeste, e a emoção naturalista da vida substituiu-a elle por uma especie de espiritualisação pomposa, oratoria, que dava a toda essa obra tão longa, o aspecto glacido d'uma successão de quadros vivos.„

Nós estimamo-los, penso eu, não porque eles afinem pela nossa sensibilidade actual, mas porque vão integrar-se numa epoca que nos aparece completamente definida nos seus sentimentos, costumes e formulas de expressão e que por isso mesmo nos enternece, como lembrança de um parente querido e morto ha muito.

Alêm de *deserto,* o Bussaco foi tambem durante muito tempo considerado logar de *desterro*. Desde 1760 a 1777, por ordem regia, lá permaneceram em clausura dois *Meninos de Palhavã,* D. José, que era inquisidor geral desde 1758, e D. Antonio, não lhes valendo o facto de terem sido reconhecidos por D. João V á hora da morte e confirmados dez anos depois pelo real mano. Alêm destes, lá estiveram desterrados varios outros ilustres prelados, um bispo de Pinhel e outro de Bragança, um arcebispo de Braga, um cardeal patriarca e até alguns padres penitenciados do Santo Oficio.

([1]) N.º 48—20, outubro, 1892.

Estes desterros foram geralmente motivados por casos politicos; e se ás vezes eram os liberais para lá mandados pelos absolutistas, como sucedeu com Galvão Palma, Prior de Monsaraz, em 1828, outras houve em que se dava o inverso, nesse periodo tam instavel que vai de 1820 a 1834. Os carmelitas descalços continuavam porém monotonamente a sua vida, contemplando, não falando e construindo sempre no mesmo estilo, como se as agitações do mundo nunca devessem invadir a sua cêrca vedada ao publico, o que por tanto tempo efectivamente sucedêra.

Segundo nos diz o dr. Costa Simões, no seu estudo sobre *A Serra do Bussaco* (*Instituto,* maio 1855), «a ultima obra que ahi fizeram os religiosos foi a reedificação da portaria da matta, em 1831, n'aquelle gosto singular de quinaes toscos e grosseiros embrechados, que se vê ter guiado toda a construcção do convento e ermidas; e tinham em construcção a fonte de Santa Thereza.»

O convento do Bussaco, assim como os outros conventos de frades do paiz, ficou desabitado por obra e graça do celebre decreto do *Mata-frades*, e creio que quasi de todo abandonado nos vinte anos que se seguiram a 1834. Começou então a serie dos desacatos nacionais a que varios escritores têm dirigido as mais unanimes censuras e que, é de crêr, se prolongarão emquanto tambem se prolongar esta ilusão de independencia mental em que vivemos. Fialho de Almeida é quem mais pitorescamente se insurgiu contra essa vergonhosa pratica. Extraio ainda da mesma obra atrás citada:

"Quando os frades se foram e a veneravel matta da serra (um dos pouquissimos logares verdadeiramente sagrados de Portugal, onde, em certas ruas, ninguem devia entrar senão descoberto e pensando em Deus) ficou entregue ao comprazer dos carvoeiros e salteadores foragidos da Bairrada, para as estatuas de barro das capelas começou essa

escruciação terrivel d'apupos e pedradas que á mesma hora ia afrontando as frontarias dos mais conventos e oratorios abandonados. Tão descarada bestialidade ficou moda muitos anos ainda entre os mariolões e alfenis vindos de sucia, até á matta. Estudantes de Coimbra, filhos-familias da Beira e da Bairrada, toda a alimaria rica e impune a quem os paes instigavam contra os frades depois de se terem locupleplctado nos roubos dos conventos, para matar o tempo, antes ou depois dos pic-nics, lá iam aos tropo-galhopos, borrachas sorvidas, apontar aos narizes e aos dedos das figuras, arrazar até ao ultimo caco d'essa piedosa e melancholica liturgia, e ainda por cima escrever na parede branca dos nichos, obscenidades grosseiras d'energumenos. D'essa infamissima campanha, se pela calissa dos oratorios buscarem bem, hão-de apurar estranhos documentos, porque muitos malandrins assignavam por baixo os seus dichotes, e eu mesmo vi a lapis, ha tres ou quatro annos, numa das capellas da matta, a relação d'apuro d'um d'esses jogos de pedrada, onde, adeante do nome d'um conhecido ministro d'estado, magistrado integerrimo e politicão liberal de velha estirpe, então estudante, lhe era contada uma devastação de sete cabeças de santos, e nove dedos polegares de phariseus, com a nota de *ganhou* entre parenthesis.„

Em 1855, e ainda no *Instituto,* J. M. de Abreu revolta-se contra o estado em que mosteiro e matta se achavam ao tempo. E conta que um creado do antigo prior, ao qual a cêrca ficára confiada, vendia madeiras para fazer dinheiro e para estender sua lavoura nos terrenos desafrontados de arvores; não limpava as ruas, não replantava, nem cuidava do arvoredo.

"O governo, accrescenta, mandou para o Bussaco seis veteranos, que aqui vimos pacificamente entretidos nos lavôres e trabalhos de costura e de meia...„

Estes novos cenobitas, pelo que se vê, eram bem diferentes, nos seus costumes e modos de trajar, dos antigos e descalços carmelitas que, de feito, não careciam de fazer meia para seu uso proprio. Não admira, pois, que o eloquente e romantico Abreu se revoltasse contra a incoe-

rencia decorativa que procedia dum tal abuso. Troveja sobretudo quando se refere á destruição de que iam sendo vitimas os edificios e a floresta, alcunhando de vandalos aos que aniquilam essa obra de seculos. E depois de citar o magestoso cedro, o soberbo carvalho e o anoso sobreiro, acrescenta:

«Quando, no volver dos tempos, da *Cruz Alta* até o emblema se perder, o navegante junto ás praias do Oceano, e o viajante avistando de longe essas santas ruinas, se curvará reverente ante ellas, e amaldiçoará a memoria da geração ignara e barbara, que assim deixará perder aquelle venerando monomento, tão rico de singulares dons da natureza e tão cheio das mais piedosas e sublimes recordações dos mais ternos e caros affectos d'alma!»

Independentemente da fórma e dos erros de concordancia, este palavriado traduz contudo a comoção, a que nos referimos, de profunda religiosidade em plena natureza, revelada por todas quantas pesoas de bom gosto visitam o Bussaco e que encontramos nas palavras de Fialho de Almeida, atrás citadas.

A estancia do Bussaco ia porém passar por outras fases.

"Quando visitei a matta pela primeira vez em 1877, profundamente impressionada pela sua formosura imponente, diz-nos a ilustre Senhora, D. Carolina Michaelis de Vasconcelos (1), o pessoal compunha-se apenas de um capellão administrador e de um servente. Alugavam-se por preço reduzido as antigas habitações do convento. Quem pretendia mais largueza ou maior solidão arrendava a casa terrea que ainda hoje se encontra ao pé da Porta de Coimbra, guarnecida parcamente com o mobiliario indispensavel para aspirações muito humildes. A vida dos hospedes decorria amena e suave em intimo convivio com a natureza. E assim teria continuado, quasi idyllica, em paz serena, interrompida só de longe em longe por excursões a logares pittorescos

(1) Em *A Arte e a Natureza*, N.os 66 e 67; Emilio Biel & C.a, Porto.

fóra da cêrca, se um incidente não viesse provocar uma rapida transformação, em harmonia com as exigencias e gostos do fim do seculo XIX.

"Refiro-me á visita da Rainha, Senhora D. Maria Pia, a qual em agosto de 1877 alli veio passar uns quinze dias com os Infantes, ficando enlevada, como todos, com os encantos da floresta, e desejosa de lá voltar. Quando em 1852 a Rainha Dona Maria II por ahi transitára, com seu marido e filhos, de passagem para as provincias do Norte, a recepção cifrára-se num almoço que a camara municipal da Mealhada offereceu a SS. MM. e AA., no proprio singelissimo refeitorio do convento. Agora, após um quarto de seculo e para visita demorada, foi indispensavel arranjar aposentos adequados. Serviram para esse fim, com as devidas modificações e ampliações, duas pequenas saletas de um *Museu da Matta,* onde o pessoal dirigente havia reunido com muito louvavel zelo exemplares da fauna da localidade (mammiferos, aves, reptis, insectos, etc.), juntamente com alguns productos curiosos do reino vegetal e mineral, proprios para attrahir a attenção dos amadores do Bussaco.

"Serviram, mas não podiam satisfazer.

"Desde então começaram as transformações nos edificios, com o fim de proporcionar hospedagem mais bizarra a visitantes de tão alta categoria. Comtudo, ainda em 1882, e mesmo em 1886, ninguem advinharia o plano faustosissimo, pouco depois elaborado e realizado progressivamente de 1888 a 1905. A nova construcção monumental, com ares de castello e de egreja, embora sirva de hotel-palacio, tirou do Bussaco, trez vezes celebre por encantos sobrios da natureza, eloquentes recordações historicas e tradicções religiosas de caracter severo, as suas feições particulares, bem classificadas, pelo mais ardente entre os seus admiradores, como "grandeza sem fausto, sumptuosidade sem luxo, perspectiva sem invenção, composição sem adorno.„

É digno ainda de ser recordado o modo como esta notavel escritôra completa a sua apreciação relativa ao sentimento religioso e artistico dos frades do Bussaco. Referindo-se «ás vinte *Estações* ou *Passos* da *Via-Sacra,* hoje vazias, mas outr'ora povoadas com representações das scenas da Paixão», acrescenta:

"Foi depois da secularização do Bussaco que o vandalismo de liberaes, fanaticamente exasperados, espatifou. sem respeito pelo pas-

sado, essas imagens de vulto, de barristas de meados do seculo XVIII dignas de melhor sorte. Pois comquanto nem de longe todas as figuras se distinguissem pelo merito artistico, algumas houve que realmente mereciam "consideração„ como ingenuas mas suggestivas illustrações plasticas do breviario que o Carmelita ia folheando durante as suas devotas peregrinações meditativas através da silenciosa matta.„

Passa em seguida a falar do *Palacio-Hotel*, e não crê que tal fosse o seu destino oficial.

"Um paço acastellado para os reinantes e hospedes seus, isso sim!„

Descreve largamente o edificio, a sua riquissima ornamentação e decoração, e faz a mais justa critica a essa obra, como mais um exemplo que é « da pouca sorte que tiveram os scenographos italianos envolvidos em Portugal em questões positivas de arte e problemas de construcção, etc. »

Não transcrevo agora toda a parte referente a essa boa critica do espalhafatoso monumento, não só porque em breve terei de novamente me ocupar dele, mas tambem porque devo referir-me desde já ao autor desse atentado, porventura o maior de todos quantos tem sofrido o Bussaco. Ele constitue até, dentre os varios episodios apontados, o mais caracteristico para definir a nossa inconsciencia e anarquia mental.

Como vimos, M.^me^ Michaëlis de Vasconcelos refere as suas visitas ao convento e á mata a partir de 1877; mas em 1883 vamos nós encontrar aí estabelecido um novo sistema de vilegiatura, de facto bem diverso do que ela nos faz conhecer e se aproxima algum tanto da antiga vida da mata. Quem no-lo conta é Emigdio Navarro, em correspondencias do Luzo para o seu jornal de Lisboa. Suponho que êle já então ali habitava. Note-se que Navarro

sentia pelo Bussaco, nessa epoca, a mesma veneração que já tantas vezes vimos afirmar-se; e note-se ainda que, pensando desta forma, pensa tambem que pode vir a exercer uma direcção bemfazeja na mata e seus edificios. Porque imagina que um dia será ministro das obras publicas e diz-lh'o tambem o dr. Souza Martins no *post-scriptum* da *Carta-prefacio* que, em Outubro de 1883, lhe envia para os *Quatro dias na Serra da Estrella:* «Quando o meu amigo sobraçar a pasta das obras publicas, ...». É nesta publicação que vamos encontrar o seu modo de sentir desses tempos em que, deputado da oposição, jornalista brilhante e temido, Navarro livremente escrevia o que lhe acudia aos bicos da pena, ou expunha no parlamento, por vezes até em tom violento e rude. Os *Quatros dias na Serra da Estrella* reflectem porém um momento de grande e tranquilo prazer mental, passados, como foram, em regiões maravilhosas e em companhia de dois encantadores homens de valor—, Souza Martins e Carlos Tavares. Citarei, entrecortando:

"Vive-se ali numa convivencia intima, quasi patriachal. Á bocca da noite reunem-se as familias num grande *salão de baile,* ornamentado de cortiça, (dentro do cenobio) e dança-se animadamente ao som de um piano, com grande escandalo do Francisco.„

E logo adiante conta-nos quem seja este tão susceptivel personagem:

"Ao Francisco se deve em parte a conservação do Bussaco. Era um servidor dos frades. Elles foram-se e elle ficou, cuidando sempre da egreja. Quando os conventos e respectivas cêrcas se venderam ao desbarato alguns individuos da Mealhada e Coimbra entenderam que o Bussaco era bom campo de exploração. Os *cupressus,* os carvalhos e os pinheiros seculares haviam de dar magnifico taboado! Metteram-se de gôrra com o governador civil, que lhes pôz tudo a caminho do bar-

baro intento. Quando tal soube, o Francisco partiu de carreira, deixando a matta e a sua querida egreja, e foi procurar o pae dos srs. Serpas, e lavado em lagrimas deu-lhe parte do maléfico plano. O sr. Manuel de Serpa correu a Lisboa, e o Bussaco foi salvo, escapando á devastação geral. Por tal diligencia merece o Francisco as honras de benemerito.

"Mas o Francisco não perdeu o antigo feitio. A invasão da matta pelos melhoramentos e tambem pelas desenvolturas da época, escandalisa-o. Sae de noite da sua tóca e, quando todos dormem, o Francisco percorre a matta, inspecciona as modificações que nella se vão introduzindo, examina as construcções novas que se levantam, e murmura longas apostrophes de reprovação e anathema! Elle até amaldiçôa as arvores novas, de ramaria franjada e variada, que vieram repovoar a matta! Para elle o Bussaco só devia ter carvalhos e cedros.

"Pobre Francisco! É por isso, para não vêr a invasão, que o fere no intimo d'alma, para não assistir ás profanações da clausura, que elle só dá o seu passeio a horas mortas. Os padres do claustro sáem então das suas cellas para acompanharem o seu velho servidor nas suas digressões solitarias, e os gritos do *corujão*, que se faz ouvir pelo mais adiantado da noite, reflectem o soluçar d'esses espectros congregados nos sitios mais sombrios da matta, ao abraçarem-se ao velho Francisco num grande choro lamentoso!„

Certamente já morreu o *pobre Francisco*. Mas está-me a dar vontade de averiguar se ele não seria o mesmo *creado do antigo prior* que, em 1855, vendia as arvores por sua conta e que, forçado a não as vender para si, desde que o Bussaco passou para a administração geral das matas nacionais, quizesse mais tarde evitar que os outros as vendessem para êles! Ou então, como de 1834 a 1883 vão 49 anos bem contados, quem nos assegura que o *benemerito* houvesse sido um servidor dos frades?... Navarro, completando-lhe o retrato, diz que ele mentia quando contava as peripecias da batalha do Bussaco a que assistira de longe, ao abrigo da mata, sendo que ao tempo tinha já quinze anos de idade.

A reunião de tantos modos de sentir concordantes dá-nos a idea de que, afóra um momento em que se obli-

terára a noção do valor da mata, do convento e outras edificações, essa noção havia finalmente penetrado no animo de todos, e de uma forma definitiva, salvando-se para sempre o Bussaco de *vandalismos* identicos aos dos primeiros vinte anos do regime liberal. Mas em breve se reconheceu que isso é mera ilusão. Já a Duqueza de Abrantes, mulher do *Rei Jinó,* dizia que os portuguezes fazem sempre o contrario do que devem fazer.

Os frades, esses inegavelmente conheciam bem o valor da sua mata. E Frei João Baptista, de Silves, sivicultor e mais tarde missionario em Moçambique, onde faleceu no ano de 1643, plantou por suas mãos, durante treze anos, grande quantidade de arvores e arbustos. Di-lo o *Agiologio Luzitano*, que nos dá a lista das principais quarenta especies da mata do Bussaco, entre as quais, alêm de muitas arvores vulgares, se encontram algumas especies exoticas e uma serie de outras verdadeiramente raras, como adernos, folhados, murtas, azereiros, lentiscos, azevinhos, medronheiros, cinamomos, buxos, etc. Muitas dessas arvores atingem ali alturas desconhecidas na maioria dos terrenos em que vivem apenas como arbustos; e tal era a riqueza da floresta desde tempos muito antigos que um Dom Abade geral da Ordem de S. Bernardo «teve de confessar a Bussaco por um mapa do arvoredo do Mundo.» O *Guia do Bussaco,* donde extráio, mostra ainda como a administração geral das matas nacionais tem enriquecido consideravelmente o primitivo grupo, já pela creação dum viveiro, já desde muito tempo pela plantação sistematica de variadissimas arvores exoticas. Para este fim, a administração, viu-se forçada a construir algumas casas junto do convento. Navarro, porém, no livro que dele citei, condena o estilo dessas edificações. «O convento, por aquelle lado, (o das tais casas) já está soffrivelmente mascarado e mascarado á moderna!» Assim o diz em 1883.

Como se explica, pois, a obra que ele ali realizou quando ministro, entre 1866 e 1889, contra todo esse modo de sentir, contra as indicações do proprio pessoal das matas que, com o córte de arvores para abertura de estradas e avenidas, ia vêr desaparecer para sempre alguns exemplares soberbos e rarissimos da flora exotica, e contra o previdente Urbano VIII, que condenava a excomunhão maior quem destroçasse o arvoredo sagrado?!... Singular caso de teimosia, e como que de alucinação, num homem muito inteligente, mas violento e destituido de educação artistica, que produziu o córte da mata e ainda a mais lamentavel construção — a do Palace-Hotel pseudo-manuelino.

Reinava então em Portugal uma pavorosa epidemia da arte chamada manuelina. Estava-se no tempo das *vacas gordas,* havia dinheiro barato e pensou-se atabalhoadamente em *nacionalizar* a mão de obra indigena. Foram-se para isso aos monumentos e á ourivesaria quinhentista, copiaram-lhe os elementos componentes e transportaram-n'os para cima de todo e qualquer organismo estructural, sem se inquietarem com os anacronismos que perpetravam, nem com as incoerencias estilisticas. Restaurou-se, completou-se e inventou-se manuelinamente; e, nesse movimento, foram até envolvidos alguns artistas que pareciam serios.

Dizem que o Hotel do Bussaco fora feito segundo o plano dum palacio, porque era inicialmente destinado a habitação de vilegiatura da falecida rainha Senhora D. Maria Pia; o que confirma as suspeitas de M.me Michaëlis de Vasconcelos. Creio que tal foi a concepção inicial, concepção que em parte se manteve até ha pouco tempo na decoração geral do edificio. Essa decoração, inspirada nas paginas da nossa historia heroica, não é de facto muito aparentada com os azeites e vinagres duma estalagem, por

mais modernos e bem instalados que sejam os seus varios serviços. Navarro professava uma grande admiração pela desventurada princeza, e tam grande que até se esqueceu do respeito que devia a si mesmo e das palavras que publicára. O ministro, que tam diverso se revela de quando escrevia os *Quatro dias na Serra da Estrella*, caía porém quasi na mesma ocasião em que morreu o rei, e D. Maria Pia passava a ser a rainha viuva. E vieram as *vacas magras* e correram com tudo isso. Pensou-se pois na adaptação do edificio palaciano a hospedaria de vilegiatura rica; mas ele estava muito avançado na sua construção para ser possivel alterá-lo. A adaptação fez-se comtudo, resultando dela, incontestavelmente, uma aprazivel estancia de recreio... para pouca gente, porque o édificio não dava para mais.

Ora, como palacio regio que era primitivamente, o edificio carecia dum vasto terreiro em redor, — verdadeiro *Terreiro do paço* — que o desafrontasse de quaisquer obstaculos, e de largas vias de acesso, por onde transitassem facilmente os coches e as tropas de guarnição. Cortou-se, pois, no coração da mata, um largo recinto que comportasse palacio e terrado; abriram-se estradas amplas, traçadas com boa geometria e nenhum imprevisto pitoresco. E as arvores sagradas e os rarissimos exemplares exoticos que se encontravam nas linhas do traçado foram abatidos. Não lhes valeram nem as iras do Francisco, nem a bula papal.

Para o palacio escolheu-se então o estilo manuelino, entregando-se a sua construção a um scenografo de reconhecido valor, que produziu um espectaculoso exemplar de scenografia arquitectural. A obra saíu brilhante, rica de aspecto e de decorações, como agregado, que é, de elementos estructurais de varias epocas, eriçada de angulos salientes, de cornijas, de gargulas, pontas, guaritas, coru-

cheus, baldaquinos e outros resaltos em altura e em planta, constituindo um enorme agrupamento piramidal cuja exagerada elevação se não compreende porque não tem destino algum.

É efectivamente um caso de *scenografia* pseudo-manuelina a ajuntar a varios outros de *confeitaria* similar que apareceram na mesma epoca. Nem ao menos se respeitou o sentimento caracteristico e iniludivel de toda a nossa arquitectura, mas principalmente da manuelina, o da *horizontalidade*, que Diogo Mousinho foi o primeiro a sentir, na Batalha. E tambem se esqueceram do caracter nobre e solido, que tanto impressiona, dos edificios da epoca de D. Manoel e D. João III.—Jeronymos, Palacio Carreira, de Viana do Castelo, e outros até de recente construção, mas pertencentes ao estilo dessa epoca. E já D. Carolina Michaëlis observou que «o principio de asymetria que ali se nota não é nem nunca foi essencial para caracterisar o estylo manuelino.» A completá-lo tem ainda o hotel do Bussaco um *minarete*, provavelmente tambem manuelino, donde pode contemplar-se a copa densa e veludosa do arvoredo e, pela voz dum *muezin* culinario, anunciar a hora dos repastos e o *plat du jour*.

Oh! humildade cristianissima do velho mosteiro, como encolheste os teus restos envergonhados por detrás do soberbo palacio pagão, das suas galas, da sua espectaculosa magnificencia! Quem ousará ainda lançar, para os embrechados ingenuos e rusticos do teu triplice portal, os olhos deslumbrados pelos festões, arcaturas, vitrais, brazões e todo o luxo sensual da ornamentação palatina?!... E não achas o desterro a que agora aí podemos aspirar, muito mais agradavel do que o que proporcionaste aos de Palhavã, apesar da sua regia estirpe?......

Por certo que não, me dirás tu. Os fundadores do Bussaco quizeram fazer dele um *deserto,* e para esse fim convergiram, como vimos, dois seculos de constantes esforços; a mata não deveria portanto ter dentro de si cousa alguma que se não integrasse nesse pensamento melancolico de contemplação, pobreza e profunda idealidade. Ora uma estalagem assim obedece a outros intuitos: a ser um centro de reuniões e festas alegres, de riqueza e de forte sensualidade.

Assim é que docemente responderá a alma da mansão divina.

Os frades quizeram-na cristianissima, bem penetrada do mais acentuado espirito dos Evangelhos. Ela conseguiu até ser uma das poucas mansões cristans em que não entra a pompa catolica, tam antagonica com o sentir evangelico. Junqueiro, como não podia deixar de suceder, vê justo quando supõe vivendo ali o Santo por excelencia — aquele S. Francisco de Assis, tam raramente simples e humilde que Rubens, ao pintá-lo na hora extrema, consentiu por essa só vez em banir do quadro a pompa que parecia ser a propria essencia do seu genio magnificente, a que enche todos os quadros religiosos seus e da sua escola.

Como porém aliar a indigencia e a simplicidade do *Poverello* com a estonteante e complexa riqueza natural espalhada a jorros por toda a mata sagrada?...

Os frades construiram o seu convento e mais edificios no estilo arquitectonico do tempo, reduzindo-o porém á maxima simplicidade estructural e imprimindo-lhe caracter apenas pela ornamentação que lhe aplicaram e que de todo transmudou o sentido inicial desse estilo. A imagem da morte presente por toda a parte leva-os a desprezar e não a ambicionar as grandezas e as pompas do mundo. Mas, nessas almas misticas, parece produzir-se então um

estranho caso de aspiração inconsciente ao mais profundo gozo naturalista, um enorme esforço, tenaz, constante, para viver a vida no seio do mais deslumbrante paraizo terrial. E assim, em plena região aspera e dura, vedando-a aos olhos curiosos e invejosos do mundo, criaram eles a maravilhosa mata que de continuo enriqueciam e se diria a expressão estetica de um sonho eternamente idealisante e portanto eternamente novo.

Semelhante prodigio já porém os homens haviam realizado na arquitectura gotica, como mais tarde o conseguiram na musica sacra. Na primeira, a floresta estructural é dominada pelo sentimento da ogiva, do arco quebrado em prece, em contraposição com o arco pleno que não apresenta incidentes a quebrá-lo, da arquitectura romana e da italiana, sua herdeira; ao passo que aquele nos traduzia a aspiração inevitavelmente multiforme e dispersiva das almas misticas, este contêm em si o espirito unitario, centralista e irreductivel do dominio mundial que dos Cesares passára aos Papas. E por isso tambem, na musica sacra, a expressão estetica só atinge a maxima grandeza e complexidade quando se transporta, do centro disciplinar e unitario romano, para a fantasia livre dos misticos alemães, dos protestantes. E é um musico humilde e pobre, que não chegou a ter consciencia exacta do seu excepcional valor e durante muitos anos permaneceu desconhecido, João Sebastião Bach, que nos dá essa expressão suprema; e é ele tambem, a sua altissima musica que sempre evoco, acima de quaisquer outras sugestões artisticas, e muito longe delas, quando consigo achar-me dentro da maravilhosa mata. Á maior afinidade estetica existe para mim entre uma tal musica e o massiço infinitamente movediço, denso, profundo e aparentemente caotico desse arvoredo animado de uma vida espiritual, propria e rara.

Refiro-me naturalmente ás composições religiosas em

que Bach nos faz ouvir as vozes, o côro, a orquestra e os grandes orgãos, na mais rica e inspirada das polifonias. Os altos cedros e os pinheiros ancestrais, sobre o fundo harmonioso das carvalheiras seculares, erguem-se como feixes polipistilos de indefinidas colunatas goticas e como, na atmosfera sonora dos templos, se elevam os temas misticos das Paixões, das Cantatas e da grande Missa composta para a Capela rial da Saxonia. Sobem a prumo e, lá no alto, encurvam-se e encontram-se em arcos quebrados, cruzam-se de todas as maneiras e em todas as direcções. Mil incidentes se fundem no reticulado dessas linhas, dessa trama, formando abobada, como as ondulações caprichosas dos ornatos musicais, recordando passagens anteriores e ligando-se ás seguintes, vão preencher as lacunas do tecido sonoro. Nesses templos e nessa musica encontramos a mesma melancolia ingenua dominante em toda a mata e a humildade evangelica que a fecundou, penetrando-a intimamente, como outr'ora sucedêra nas velhas artes medievais. E a constancia dessas duas notas, manifestando-se no infinito entrelaçar, sempre movediço, diverso e inesperado, de troncos e ramarias, á luz coada do sol que os ilumina de maneiras sempre novas, a pujança da vegetação, a solidez estructural do massiço de verdura e a solenidade eterna e augusta dos troncos que cousa alguma perturba, porque são os sustentaculos de todo o edificio e os seus motivos fundamentais, a ausencia de anarquia no meio da liberdade absoluta desse cáos paradisiaco que contêm em si todos os ritmos e todas as cadencias, tudo isso — seivas, aromas acres e fortes, plastica, côr e luz, vozes do vento e vozes da floresta, musgos veludosos e verdejantes, riachos esquivos e ruidos apagados da fecundação incessante, tudo me parece brotar da mesma fonte, da vibração da mesma alma, da expansão da mesma força que gerou e inspirou os mestres constructores das

grandes catedrais e o mestre de Eisenach, imperturbavel e nunca igualado.

No meio de todos esses deslumbramentos e riquezas, criados pela fantasia de tantos genios e de tantos santos, todos eles, arquitectos, escultores e pintores, musicos, grandes cantôres e grandes organistas, viviam pobremente, humildemente, a ponto de quasi se lhes ignorar a totalidade dos nomes. Passavam por essas catedrais magnificas, tomaram parte nas mais sumptuosas festas do culto, como os monges marianos atravesssavam a sua floresta peregrina, contemplando, adorando num perene sonho de arte, e sem que a simpleza sublime das suas almas se perturbasse um só instante.

Volvidos mais de dois seculos ainda possuiamos inteira e intacta essa mansão de silencio e meditação. Depois começamos a destruir. Mas não conseguimos dar cabo da mata e sempre a poderemos refazer. Outro tanto porém não sucedeu a muitas das obras e ao velho convento, onde as sardaniscas andavam correndo á vontade; este destruimo-lo em parte, *porque não prestava,* e escondemos o resto, por ser muito feio, rude e pobre. É lamentavel o nosso atrazo mental, o rudimentar estado de espirito duma nação que não sabe defender e conservar as cousas raras que possue, por estupidez e vaidade incorrigiveis.

Mas este exemplo duma cousa que só nós temos não é unico entre nós; mais casos semelhantes ha a apontar, para que se aproveitem e estimem como merecem e é nosso dever. O que porém infelizmente vai sendo só nosso, entre as nações que se dizem civilisadas, é a ausencia dum ideal superior a guiar-nos na vida.

O Palacio ou Hotel podia ter sido construido, por exemplo, ás *Portas de Coimbra.* O local prestava-se perfeitamente para isso. Não ficava prejudicada a mata, por-

que esse local é bastante espaçoso e podia dar-se ao novo edificio uma exposição magnifica, de norte e poente, um panorama vasto e variado como poucos. Mas, sobretudo, mantinham-se intactos o mosteiro e a mata!...

Efectivamente o aspecto desse sitio é, de per si mesmo, atraente e dispõe bem para a visita da cêrca. Tem caracter, sombras, arvoredo, fontes. Depois, dessa altura, as colinas descem em resaltos sucessivos até ao mar, que, nos dias claros, de lá se avista ao longe como uma faixa luminosa; a paisagem anima-se com as manchas claras dos casais e das aldeias que se destacam sobre o fundo da vegetação, através dos mil incidentes dum terreno fortemente torturado. Assente ali, o edificio era varrido dos ventos da terra e do mar. e os seus habitantes tinham sempre á mão o refugio da mata, contra a violencia da estação calmosa. Desta forma indubitavelmente se enriquecia a estancia de vilegiatura quanto ás condições climaticas.

Mas o Estado não devia atender apenas a isso. A estação do Bussaco completa-se com as Aguas do Luzo e a proximidade da região coimbrã. Num sistema previdente de excursionismo, haveria pois que atender a todas essas circunstancias.

Deve notar-se em primeiro logar que as *Aguas do Luzo* são aplicadas no tratamento do *vicio artritico*. E quem aponta esse mal recorda desde logo todas as consequencias doentias da vida sedentaria dos intelectuais e da vida dissipada das gentes abastadas, ou ricas. *Coimbra* é um centro de vilegiatura excepcional para nós, já pela grande e caracteristica beleza da terra e da região envolvente, já pelo valor artistico dos monumentos e dos tezouros aí acumulados. Esses três pontos, Bussaco, Luzo e Coimbra, constituem pois uma entidade de turismo que carece de especial estudo na forma de ser explorada e, portanto, na de ser atendida pelo Estado. Tendo alêm

disso facil acesso pelas linhas ferreas do paiz, quer se venha do norte, de leste, quer do sul, esse centro de atracção está colocado, como poucos, em condições de poder ter uma situação futura da maior prosperidade.

Mas dada ainda a rapidez e as comodidades com que hoje se viaja, achado o automovel que, em minutos apenas, leva o *turiste* de um desses pontos a qualquer dos outros, mais se impõe a relacionação inteligente dos três sitios num plano de exploração de excursionismo bem organizado.

E já que o edificio manuelino lá está, e que as *vacas* são *magras,* facto doloroso que nos impedirá de o deitar abaixo, para tentar restituir, tanto quanto possivel, o Bussaco á forma antiga, tratemos de ver esse edificio sómente como exemplo a evitar para futuro. Entretanto alguma gente se vai sentindo perfeitamente bem alojada ali, porque o Hotel é excelente e a mata tam rica que, apesar do que perdeu, é sempre a maravilhosa mata do Bussaco.

Mas é o caso de dizer, com o povo: mal empregada!......

*

Mosteiro de *Aguas Santas*

Aspecto geral

EM AGUAS SANTAS

A Honorio de Lima.

Aí por 1896 ou 1897 sucedeu-me ir veraniar para um sitio distante poucos quilometros da capital do norte e situado á beira da estrada do Porto a Braga. Levou-me a isso o facto de a região visinha ser cruzada de estradas novas e velhas, prestar-se admiravelmente a diversas excursões e a passeios a pé, e possuir varios monumentos interessantes, dignos de serem visitados... e bem conservados. Ela tinha ainda para mim o condão de ser habitada por varios amigos dos meus tempos de estudante e por outros com quem mais tarde estreitei relações.

Do Porto, quando não queria seguir-se a via municipal, que passa pelo Serio, Arca de Agua e São Mamede, chegava-se lá por outros caminhos: por Aguardente e Cruz da Regateira, por Cedofeita e Carvalhido; e, quando calhava, aproveitava-se o americano de Paranhos que, bifurcando em certa altura, era anos depois prolongado até á Ponte da Pedra, sobre o rio Leça.

Conheci então ali um bondoso e distinto sacerdote, parente de velhos amigos de minha casa e desde logo meu amigo tambem, que se tornou companheiro das minhas excursões e bastante influiu no que vou contar. Era o Padre Ladeira, querido de toda a gente do logar pelo muito bem que fazia e pela encantadôra simplicidade com

que o fazia; companheiro ideal, alêm de tudo o mais, por uma invejavel resistencia na marcha a pé.

Uma tarde em fins de Setembro fomos de longada até *Aguas Santas,* para ver o velho Mosteiro ali existente, o qual foi residencia e séde da Ordem dos Cavaleiros do Santo Sepulcro (Hospitaleiros) a partir de 1340, como consta de uma noticia que adiante transcrevo. O passeio, pela minha parte, obedecia ao projecto de escrever, para esse Monumento, um estudo historico e arquitectonico semelhante ao que Antonio Carmo Velho de Barbosa ([1]), prégador Regio da Real Capela de Vila Viçosa, Abade da Matriz de Santa Maria de Leça do Balio, Cavaleiro da ordem de Christo, etc., etc., (sic) fizéra relativamente á referida matriz, a qual dista apenas uns quatro ou cinco quilometros de Aguas Santas.

Não sei como eu imaginára que, entre esses dois Mosteiros, devia ter havido relações nada vulgares, conflitos, casos dramaticos, violentos, em que a Arte talvez um dia podesse achar têmas de superior inspiração. Não conhecia noticia alguma até então publicada a seu respeito e pensava que muito bem ocuparia as minhas ferias, publicando-a eu. Qual não foi porém o meu espanto vendo o templo lamentavelmente transformado por um conceituadissimo abade que, muito a serio e invocando os Livros Sagrados, cometia esse pavoroso atentado e, em placa glorificadôra e letras doiradas nela profundamente gravadas, exarava o intimo contentamento que lhe ficára de uma tal acção.

Mas não precipitemos.

Antes de mais nada digamos pois onde fica o sugestivo logar de Aguas Santas. Eu fui lá ter por uma estrada

([1]) *Memoria historica* da Antiguidade do Mosteiro de Leça, chamada do Balio, Porto, 1852.

que, de São Mamede de Infesta, se encaminha para nascente e me disseram ser a do Porto a Santo Tirso. Chegado a Aguas Santas, que dista uns três ou quatro quilometros de São Mamede e cinco ou seis do Porto, vi que a linda estrada inflectia mais para sul, parecendo que se estende até Ermezinde, ponto de bifurcação da linha ferrea que, daquela cidade, se dirige para o Minho e o Douro. Hoje chega-se a Aguas Santas pela linha do tramway electrico que do Porto lá vai ter directamente, pela rua de Costa Cabral e Areosa.

Já se sabe pois como lá chegar. Entretanto, de umas *Impressões historicas, geograficas e outras variedades da Freguezia de Aguas Santas,* pelo doutor Joaquim Moutinho dos Santos, publicadas em 1871 na Tipografia de D. Antonio Moldes, ao Largo de São João Novo, do Porto, n.º 6, vim tempos depois a saber, acêrca desse sitio, cousas varias que convêm tornar conhecidas. Em breve as revelarei. Desde já devo porém dizer que as *Impressões* são dedicadas «ao nosso Pastor, o muito R.do Abbade Ascensão e Oliveira, que por sua illustração e genio creador saberá colher e repartir o fructo do trabalho que almejamos, etc.» Quem me ofereceu esta raridade bibliografica de 24 paginas em 8.º grande, deu-me ao mesmo tempo a noticia de que esse Pastor, tam venerado pela sua ilustração e genio creador, era nem mais nem menos do que o transformador do templo!

Fiquei varado!... Parecia que estavamos em plena idade da pedra lascada!......

Mas voltemos á Corografia.

Diz-nos o dr. Moutinho dos Santos que a freguezia de Santa Maria de Aguas Santas pertence ao concelho da Maia, que toca no logar da Patusca á Cruz da Regateira, que é limitada à poente pelas freguezias de Paranhos e de Infesta até á barca do ribeirão de Almorode, cerca da

Ponte da Pedra, e pela freguezia de Gueifães; a norte pelas de Gueifães, Milheirós e Nogueira até á de S. Pedro Fins. Do nascente entesta com S. Lourenço de Asmes «até ás Sapeiras, onde este corrêgo se junta com outro que desce da Formiga», fechando o perimetro na Patusca onde principiára. «A sua àrea é quadrada e deve regular seis kilometros por angulo, devendo conter trinta e seis milhões de metros geograficos, etc.»

Capitel romanico

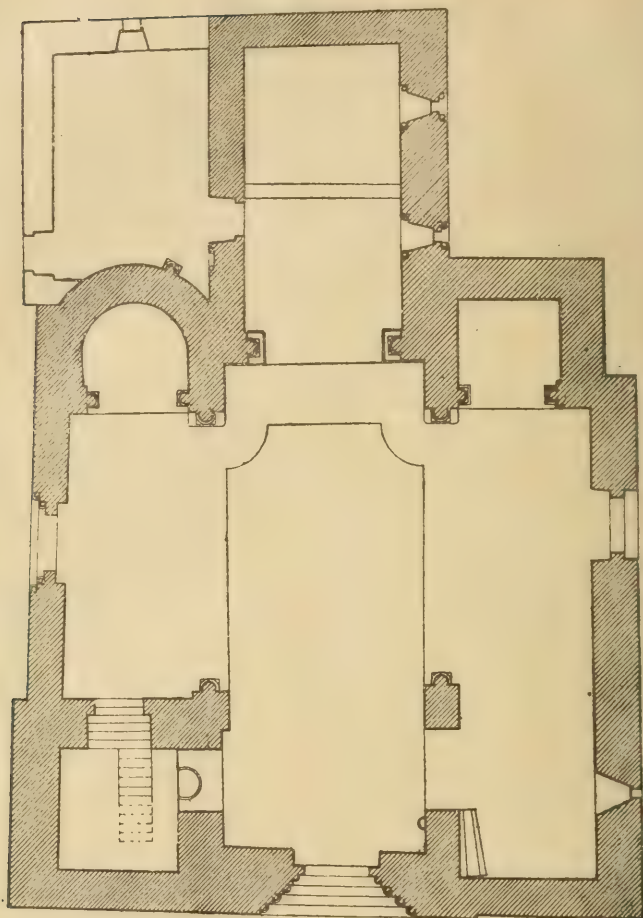
Com tam preciosas informações é que certamente não ha fòrma de uma pessoa se enganar, quando quizer ir ver o meu mosteiro. Vai lá ter como um catita, ainda quando não queira aproveitar-se da viação electrica. Mas o nosso Doutor Moutinho, uma vês terminada a geografia, atira-se á historia, tomando azas, como ele proprio confessa, para perlustrar a cronica do Mosteiro, através dos tempos Romanos, Godos e Agarenos, começandò por declarar que lá foi encontrar a origem do nome de — *Aguas Santas,* cujas tradições naturalmente se perdem na nossa muito conhecida noite dos tempos; «apenas um vislumbre de historia reflectia confusamente em uma pura fonte que existe ás plantas do Mosteiro d'Aguas Santas, e seria na crença de muitos, por ter lavado muitos pagãos do pecado original, desde os tempos barbaros.»

Previne depois o leitor, que tiver de o acompanhar na jornada histórica, que tenha paciencia em o seguir par

e passo de retrospecto, do presente ao passado: e que se êle algum devanêo tiver fóra de rumo e por isso a viagem fôr mais longa, será um entretenimento, para não caminhar monotono com o unico fim de ir e vir. (Cito quasi textualmente as suas palavras). Prega-lhe em seguida uma tremenda maçada filosófico-viageira-familiar; descreve a impressão profunda que lhe causa a paisagem da terra em que nasceu, vendo-a da montanha quando ali regressara após vinte anos de ausencia; fala das lavoiras locais e seguidamente descreve o Mosteiro, começando por uma visita aos tumulos.

A respeito da Igreja, diz entre várias cousas: «O interior do templo é dividido em duas naves por arcadas corinthias, ainda que pouco buriladas, e bem se deixa vêr que aquelas pedras já formaram outro edificio, doutra seita, porque aqui ou ali se encontram emblemas de gentilidade.» E um pouco adiante acrescenta: «A cruz semi-circular que se eleva no tecto do arco cruzeiro, pode bem ser um ornato daqueles (conegos e conegas regrantes de Santo Agostinho do Santo Sepulcro) que se aproveitaram do antigo templo ou mesquita, sinagoga ou o quer que é, que antes fôra; como se vê em outras peças sem nexo nem cabida em um templo cristão.» Finalmente afirma que o Rev.º Antonio da Ascenção e Oliveira tem reedificado o templo e melhorado as suas condições.

Moutinho ainda conheceu de pé os restos do convento primitivo que então serviam de aposento ao último comendador, e de seleiro onde êste guardava as suas rendas; restos que «tendo sobrevivido a outras invasões d'estrangeiros, estavam reservados para sofrer a barbara destruição dos nossos compatriotas libertadores de 1832, vendendo aquele monumento a um particular, etc.»

Emquanto iamos andando em direcção ao mosteiro e

Mosteiro de *Aguas Santas*
PLANTA

eu dizia ao P.e Ladeira qual o meu intuito, lembrou êle a conveniencia de passarmos em primeiro lugar por Milhei-

rôs, onde talvez encontrassemos o P.e João Vieira Neves Castro da Cruz; porque êste é que, como ninguem, poderio dar-me as notícias históricas de que eu carecia. Para lá nos encaminhamos; mas o reverendo erudito não se achava em casa. Deixei-lhe uma carta, em que expunha o fim da nossa visita, e o meu companheiro acrescentava algumas palavras abonatorias. Donde resultou mais tarde receber eu as duas cartas do P.e Castro da Cruz e a *Noticia sobre a Egreja de Aguas Santas* que ao diante transcrevo; e faço-o, não só pelo valor intrinseco que tem, como pela gratidão em que fiquei para com tão obsequioso sacerdote.

Chegados ao Mosteiro, e emquanto o meu companheiro ia pela chave, fiquei eu observando as duas portas principais da igreja: a que olha para poente, na frontaria, e a do lado do norte, ambas elas do estilo ogival, provavelmente contemporâneas do Mosteiro de Leça do Balio e portanto da primeira metade do seculo XIV. Ao mesmo tempo fui fazendo pequenos *croquis* de certos elementos decorativos: a cruz patriarcal de dois braços que coroa a capela mór e que, segundo quer o dr. Moutinho, pertencêra aos conegos regrantes de Santo Agostinho; o cachorrame em que se apoia a cornija do templo e a do absidiolo do norte; a serie de pequenos arcos trilobados que sustentam a cornija da nave central.

Desde logo me pareceu que a capela mór, de forma rectangular, pela imperfeição dos seus ornatos decorativos e mão de obra, constituio uma parte mais antiga do edifício [1], cuja planta, atentas as suas dimensões e distribuição, teria sido mais tarde organisada e adaptada a essa construcção primitiva, mas até um pouco forçadamente.

[1] Porventura teria esta capela mór constituido a igreja completa dos primeiros tempos do culto cristão nesse logar.

Voltára porém o meu amável cicerone com a chave e entramos na igreja, cujo aspecto interior, como disse, me causou uma sensação estranha. Porque eu nunca vira um arco circular abatido, de proximamente $7^m,40$ de vão, apoiado sôbre duas colunas romanicas!

O interior do templo é efectivamente romanico e dividido em 3 naves. Como se vê da planta; a capela mór é formada por um rectangulo de $9^m,30 \times 4^m,60$, ao qual se segue um outro rectangulo menor de $1^m,30 \times 5^m,80$, resultando de aí que o seu comprimento, de $10^m,60$, é quasi igual a metade do comprimento total do templo; o que se explicaria pelo grande espaço necessário para a congregação durante os ofícios religiosos. As naves laterais eram portanto pouco extensas, sendo até que a do norte, em virtude do espaço tomado pela torre da igreja, media apenas $8^m,30$ de comprido, com mais $3^m,30$ do absidiolo.

As naves eram outrora separadas umas das outras por dois arcos romanicos, provavelmente plenos e rialçados, de harmonia com o resto da construção, apoiados nas meias colunas dos topos e numa coluna central. Ao que parece, a nave do sul fôra destruida por ocasião das lutas liberais; e por isso o dr. Moutinho dos Santos diz que o templo tinha apenas duas naves em 1871. Nas obras de 1874, refez-se porém essa 3.ª nave, sendo então que o P.e Ascenção e Oliveira teve a luminosa idêa de destruir os dois arcos romanicos para os substituir por um só arco de círculo abatido, a fim de desembaraçar a igreja e porventura torna-la mais clara. E escreve o P.e Castro da Cruz, na noticia que adiante publíco: «Nesta obra, porém, respeitou-se tanto a arquitectura antiga do templo que ninguem, ao vê-la, dirá ser obra dos nossos dias».

Completamente desorientado ao compenetrar-me do atentado cometido, porque de facto o é, mais desorientado

fiquei quando dei com a confissão do caso gravada na parede do sul. Resa assim:

ELEGI LOCUM ISTUM IN DOMUM SACRIFICII. Liv. 2.º Paralipomena.

A primordial fundação desta igreja de tão gloriosas recordações perde-se em a noite do passado.

Reedificada pelos annos de 1097, só tinha a nave do norte, com dous arcos ogivaes.

Sendo seu parocho Antonio de Ascenção e Oliveira, em 1874, os arcos converteram-se em um só, a tosca coluna que os sustentava ao meio foi tirada e fez-se esta nave sul.

Calado por um pouco de tempo, perguntei de repente ao padre o que seria feito da coluna e dos arcos demolidos. Ele respondeu-me que provavelmente os deitaram fóra.

— E que diabo é isto de *paralipomena?* pergunte agastado.

— Aí está você com *êle* às voltas... Nem a igreja respeita!

— Amigo Ladeira, o pecado está só na intensão; e você, que é jesuita, sabe-o melhor do que eu.

— E quem lhe disse que eu sou jesuita?

— E então os exercícios deste ano, o amigo não os fez?

O padre riu-se porque viu como eu estava furioso. Eu porém é que nesse momento não desejei demorar-me mais na igreja e pedi-lhe que saíssemos; noutro dia se completariam as notas.

Assim fizemos. Logo porém que chegamos á estrada, pergunta-me o bom do padre:

— Realmente, você não sabe o que são os Paralipomenos?

— Eu não. E o meu amigo sabe tirar logaritmos?

— Mas já soube.

— Pois então não se admire de eu não saber hoje o que nunca me ensinaram, quando você, que estudou logaritmos, já não os pode achar. O que porém agora desejo não é apurar qual de nós é o mais sábio; eu quero ver a obra que tirou o juizo ao abade Ascenção e Oliveira.

O meu companheiro caíu das nuvens quando eu lhe revelei a vergonha desse caso de reconstrução dum templo tão interessante e tão estupidamente profanado. E combinou comigo encontrarmo-nos no dia seguinte em sua casa para vermos os Paralipomenos, que êle me explicou serem uma espécie de complemento do *Livro dos Reis*, e compreenderem a história da realeza judaica até á queda dos reinos de Israel e de Judá.

No dia seguinte lá fui pela hora do calor. Ele apresentou-me á Mãe, em cuja companhia vivia: uma velhinha linda e sorridente, com uns cabelos brancos muito bem tratados, umas mãos de senhora bem nascida e estimada, e um sorriso divino quando olhava para o filho.

— Você ha-de ter sêde? disse-me ele, logo em seguida, talvez para libertar a boa senhora da maçada da apresentação; vamos lá comer um melão bem fresco.

O padre tinha um magnifico pomar na sua residencia, mas os melões mereciam-lhe especial cuidado.

Comidos eles, porque foram dois pelo menos e porque eram excelentes, deambulamos até ao escritorio e aí li — nos *Paralipomenos, liber 2, cap. VII, vers. 12:*

> **Apparuit autem ei Dominus nocte et ait: audivi orationem tuam, et elegi locum istum mihi in domum sacrificii.**

De maneira que Nosso Senhor tinha ido acordá-lo de noite para que o terrivel abade lhe destruisse o templo!...

— Pois deixa estar, que eu te arranjo, disse eu; vou ensinar-lhe como se respeita a casa de Deus e como ele era incapaz de o fazer, graças á sua ignorancia das cousas mais elementares da arqueologia cristan.

— O quê?... você vai escrever contra o homem?...

— Vou, já se vê. É necessario salvar as nossas cousas de arte; e o mais triste é que os padres concorrem a valer para elas desaparecerem mais cedo.

— Você não faz isso; o homem está muito velho, é muito susceptivel, e você mata-o.

. . . .

Ainda voltamos uma vez a Aguas Santas. Mas o bom do padre insistiu comigo para eu esperar que o Ascenção e Oliveira morresse, — de morte natural, já se vê; e que depois dissesse eu o que quizesse.

E assim sucedeu. Esperei muito tempo. Depois meteram-se varias cousas de permeio; eu saí do Porto e esqueci durante anos o caso de Aguas Santas. Vindo-me porém ás mãos as notas então tomadas, vai para seis mezes, lembrei-me de me informar sobre o que sucedêra aos herois da façanha e aos seus comentadores. E recebi as seguintes respostas:

— O abade Antonio de Ascenção e Oliveira faleceu a 8 de Julho de 1901 e está enterrado em Agramonte, Porto.

— O dr. Joaquim Moutinho dos Santos foi sepultado no cemiterio de Aguas Santas em 23 de Setembro de 1902, com 92 anos de idade.

— O P.e João Vieira Neves da Cruz, sepultaram-no no cemiterio de Milheirós a 7 de Agosto de 1905.

Estas informações parece procederem dos coveiros dos respectivos cemiterios; mas não ha duvida que foram para

mim tam uteis como tranquilisadoras; já não corro o risco de «matar o homem», como dizia o meu cicerone dos ferteis campos de Leça. Visto como ele *est mort et enterré.*

Ao mesmo tempo chegava-me porém uma outra noticia muito mais importante, se bem que não menos natural: Aquele arco novo, que parecia velho, e em que *se converteram os dous arcos ogivais da nave da parte do norte,* como diz o P.e Castro da Cruz na noticia adiante transcrita, déra de si e fôra preciso espécá-lo. Mais tarde informavam-me que assim haviam feito por motivos de ordem politica; e tanto que já tinham removido as escoras. Mas não restava duvida de que o arco déra de si.

É natural que assim sucedesse. Apesar da robustez de todo o edificio, das dimensões das colunas espessas e pouco altas, a verdade é que tudo isso se fizéra para resistir segundo os principios fundamentais da arte romanica, que é por excelencia a arte da solidez. A pressão lateral dos arcos acha-se aí reduzida ao minimo, de forma que os edificios dessa epoca, quando os homens não os destroem propositalmente, têm a duração maxima até hoje obtida nestes casos especiais. Outras porém são as condições de estabilidade da moderna construção. O arco que substituiu os antigos arcos, provavelmente plenos e rialçados [1], apesar da classificação do padre Cruz, foi construido segundo principios absolutamente diversos desses, a pressão horizontal tornou-se muito grande e um dos encontros, provavelmente o do lado de poente, cedeu. E então é que o arco estaria para ser duas vezes abatido.

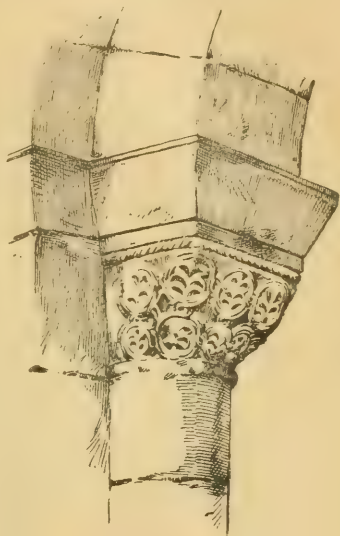
Como é que se constróe um arco de cantaria com tam grande vão — $7^{m},40$, em semelhantes condições? E

[1] Sou levado a conjecturá-los assim em virtude do que resta de capela do lado do norte e dos dous absidiolos.

quem seria o eximio arquitecto construtor que tam bem secundou o P.e Ascenção e Oliveira?...

Do antigo mosteiro pouco restava. Já de todo haviam desaparecido os dois conventos: o dos conegos e o das conegas regrantes de Santo Agostinho do Santo Sepulcro. Porque, como se sabe, e como sucedia com tantos outros do paiz, este mosteiro era duplex. No *Elucidario* encontra-se a seguinte engraçada explicação do caso:

Capitel romanico.

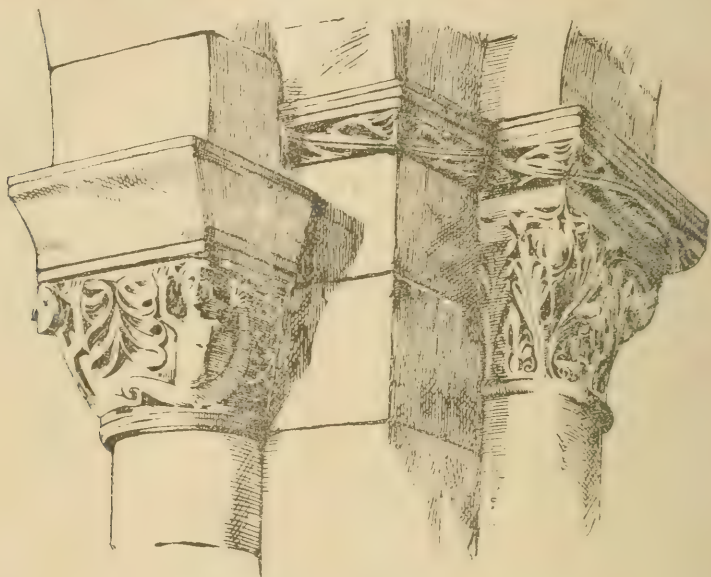
«*Mosteiros duplices.* Houve muitos em Portugal, ainda depois que, no Concilío Niceno II, Can. 20, foram prohibidos. Mas ninguem se persuada, que não havendo tanta malicia naquelle tempo, o côro, igreja e officinas eram communs aos monjes e monjas. Pelo contrario: grossas e altas paredes separavam, até mesmo da vista, as duas familias, que se algumas vezes não tinham mais superior, que *um Abbade* ou *Abbadessa,* ordinariamente cada uma das communidades tinha seu chefe, e na igreja, ou oratorio das monjas só os que serviam no altar, ou conferiam os sacramentos, eram permittidos; não se concedendo jamais ás monjas o entrar na igreja, e mosteiro dos monjes.»

O pudico Viterbo esqueceu-se de acrescentar: nem tam pouco aos monjes o entrar no mosteiro das monjas. Faço-o eu agora, com muita satisfação, se bem que com dificuldade.

Mas, com relação ao Mosteiro de Aguas Santas, lê-se ainda no *Elucidario:*

«... é certo que elle existia com moradores no de 1120, pois é um dos expressamente nomeados na bulla de Calixto II d'este anno, etc...

«Existem pois em Agoas Santas no de 1186 os Conegos do *Santo Sepulcro*, que aqui se intitulam do *Templo;* .....

«Já então (1309) havia junto d'este *mosteiro parochial* um recolhimento ou mosteiro de Conegas do mesmo instituto; .....

«O tempo, que tudo acaba, e a pouca affeição a prelados estrangeiros, extinguiram este Mosteiro, e o seu colegio; e unido tudo, pelos fins do seculo XV, ou mais bem no de 1551, à Ordem de Malta, etc.»

Capiteis romanicos

Como digo, já pouco restava das antigas construções. Restava comtudo esse grupo de dous arcos que, como elemento arquitectonico, fixaria completamente o aspecto do templo, tal qual ele resultára da sua reconstrução do seculo XII, senão XIII, realizada provavelmente por influencia dos novos habitantes do Mosteiro, de nação estrangeira, como diz Viterbo.

É de crêr que fossem esses os que prolongaram o templo, da capela mór para poente — e o alargaram —,

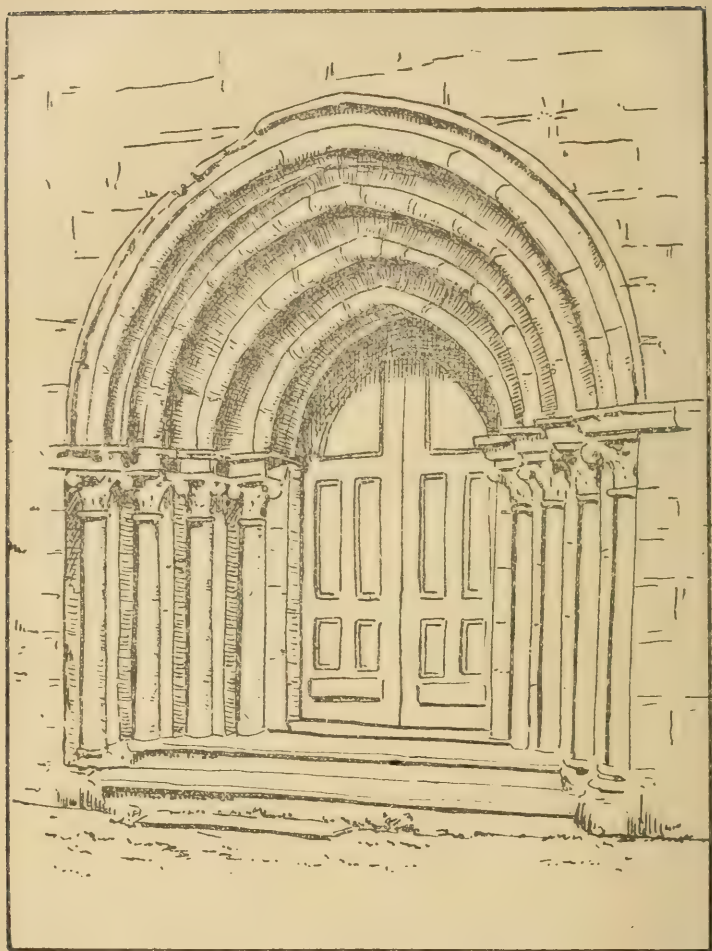
construindo então as 3 naves do corpo da igreja. O snr. dr. Manoel Monteiro, no seu belo trabalho sobre a arquitectura romanica em Portugal [1], afirma que «as mais vetustas construcções romanicas do paiz não vão alêm do seculo XII, assim como na Hespanha não ultrapassam o seculo XI, embora se ateste mais remota data a varias egrejas do norte asturiano.»

O templo, construido a meia encosta da *Caverneira*, foi acompanhando o declive do terreno com pequenos ressaltos, vencidos pelo aumento sucessivo de altura nas colunas. Tudo porém parece indicar que a construção ou se fez muito lentamente, ou sofreu longos periodos de descanço; porque, como disse e se vê das gravuras, a fachada principal e a torre parecem datar da primeira metade do seculo XIV. A porta de acesso á torre, fronteira ao absidiolo do Santissimo, já é francamente gotica. Já tambem no principio desse seculo deveria estar construido o recolhimento das monjas, o qual provavelmente só se conservou entregue ao seu primitivo destino até á extinção do Mosteiro, ou até á sua reunião com o de Leça do Balio, o qual nesse tempo não era duplex.

Afirma o R.do Velho Barbosa, na Memoria atrás citada, que o Mosteiro de Leça do Balio pertencera primitivamente á Ordem de S. Bento «e, nesse tempo, prova-se que nelle viviam Clerigos, Frades e Freiras *(Sorores)* e viviam *vita sancta*.» No principio do seculo XII foi ele porém entregue á Ordem de Malta, para sua residencia e séde; e, «desde os Hospitalarios, não consta que Leça fosse dos conventos duplices.»

Desta entrecortada serie de factos resulta, quanto a mim, a impressão de que, entre os dous mosteiros visi-

[1] Manuel Monteiro, *S. Pedro de Rates*, com uma introdução ácerca da Arquitectura romanica em Portugal, Porto — 1908.

*

Porta principal da Igreja.

nhos, se deram conflitos que acabaram pela absorção de um pelo outro. É até de crêr que esses conflitos fossem precedidos de alguns com a gente da região e que daí proviesse a necessidade, para os estrangeiros de Aguas

Santas, de substituirem, nos serviços hospitalares, a rude mulher da Maia, pelas freiras do seu, ou dos seus paizes. Absorvidos porém pelos Hospitalarios de Malta, que dispensavam os serviços femininos, o Mosteiro de Aguas Santas foi decaindo de importancia, ou passou pelo menos a uma situação subalterna.

Isto não passa porém de mera conjectura, embora corrobore as suspeitas que eu primitivamente havia tido; e só me resta completar o conjunto dos factos expostos com a narrativa que me enviou o P.e Castro da Cruz e as duas cartas que por essa ocasião ele me escreveu, e se me afiguram interessantes e aproveitaveis para quem queira estudar este assunto.

Ex.mo Snr. Em consequencia de eu não estar em casa hontem, quando V. Ex.cia aqui veio com o meu amigo P.e Ladeira, apresso-me a participar-lhe o seguinte:

Eu não sou certo em casa, e muito menos aos domingos, por causa de varias occupações que tenho, ás vezes imprevistas, e por isso não posso designar com segurança o dia em que V. Ex.cia me encontrará. Mas desde já direi com relação ao assumpto de que se trata, o que se me oferece na presente conjunctura, a fim de ilucidar a V. Ex.cia

Posso, sem duvida alguma, dar noticias sobre a historica egreja de Aguas Santas, bem como do seu antigo e extincto mosteiro, que se perdem, pelo que respeita á sua primordial fundação, nas trevas do passado. Creio que sei quanto se pode saber com certeza ou probabilidade ácerca da sua origem e progresso.

N'este momento não me é possivel tratar d'este objecto, mas brevemente o farei, enviando a V. Ex.cia uma noticia resumida da historia.

Pelos annos de 1882, 1883 e 1884, escrevi e *publiquei uma longa serie de artigos sobre este ponto no* Pombalense, *semanario que então sahia na villa de Pombal e que terminou em 1886. N'esses artigos fallei geralmente do Concelho da Maia, do mais notavel das suas freguezias, e por conseguinte de Aguas Santas que e a principal e a maior das freguezias maienses. Disse muito, mas*

não disse tudo. Mas V. Ex.cia sabe muito bem o que são jornaes: são o limbo *de varios artigos.*

Cumpre-me tambem dizer que trabalhei em escrever uma Historia completa da Maia, *a qual nunca publiquei, mas que um dia, se eu viver, talvez veja a luz publica. Por ora não me occupo d'este trabalho, se bem que não cesse de carrear materiaes para tal obra.*

Como já disse, brevemente remetterei a V. Ex.cia uma breve noticia da egreja de Aguas Santas. Tudo isto não obsta a que um dia, quando me seja possivel, procure V. Ex.cia em sua casa.

Com toda a consideração

De V. Ex.cia
v.or e cr.o

Milheirós da Maia,
Correio de Aguas Santas.
29—9—97.

(a.) *João Vieira Neves Castro da Cruz.*

Ex.mo Snr. Envio a V. Ex.cia uma breve noticia da egreja de Aguas Santas. É o que sei, e creio que nada mais póde saber-se a este respeito. Da historia nada mais consta com certeza, pelo menos é o que collijo do que tenho lido. É possivel, porém, que haja mais alguns elementos; mas não sei onde param. Lembra-me dizer a V. Ex.cia que o actual Abbade de Aguas Santas, o rev. Antonio de Ascenção e Oliveira, que ao presente reside no Porto, escreveu alguma cousa sobre a egreja — e, como possuidor do archivo parochial [1], *e illustrado, talvez melhor possa esclarecer o ponto de que se trata. Com toda a consideração*

De V. Ex.cia
v.or e cr.o

Milheirós da Maia,
2—10—97.

(a.) *João V. N. Castro da Cruz.*

P. S. — O Abb.e Ascenção reside na rua do Principe, ignoro o n.o da porta [2].

[1] Deve existir ainda hoje. Em poder dos herdeiros do Padre?... Quem sabe?

[2] Não visitei o Abade Ascenção porque me lembravam as palavras do P.e Ladeira e, por forma alguma, tinha empenho em dar cabo do homem.

A Egreja de Aguas Santas. Concelho da Maia. *A egreja de Aguas Santas, no concelho da Maia, é um templo de singular admiração. Brazão de respeitosa antiguidade, d'uma architectura de rustica bellesa por suas columnas, capiteis e paredes, bem merece que se esboce o esqueleto da sua primordial fundação, que se perde alem de muitos seculos volvidos! O que foi esta egreja, o nome do seu fundadôr, os povos que tem passado por deante das suas paredes carcomidas, as gerações que se succederam, as dynastias que houve durante esse tempo..... ninguem o poderá jamais saber ao certo! Que é de remotissima antiguidade, attestam-n'o alguns dos capiteis das suas columnas e os seus emblemas.*

Para descrever as mudanças que n'este vetusto edificio teem operado a lima do tempo, o gosto dos seculos e os caprichos dos homens, seria necessario dispôr de grande esforço. Não o tenho, nem possuo cabedal para tanto. Consagrarei apenas algumas linhas a esta reliquia d'um passado glorioso.

O actual edificio é de fundação anterior á monarchia portuguesa, como parece indicar a inscripção que se deixa vêr quasi apagada, n'uma pedra embutida na parede da Capella mór, junto a uma fresta, pelo lado exterior [1]. *Alguns traduzem a era da inscripção por 1056, e outros, com melhor rasão, entendem ser 1097. É, sem duvida, a epocha da sua ultima reedificação.*

Diz-se que foram os templarios que reedificaram esta egreja antiga, que é a mesma que ainda existe com pequenas alterações feitas modernamente: Já em 1130 havia a egreja de Aguas Santas, com seu prior e collegiada; e o prior, que então era D. Armigiro, fez a 22 de fevereiro de esse anno uma composição com o Bispo do Porto, D. Hugo II, dando-lhe um casal em Paramos (na terra da Feira) pelo jantar que era obrigado a dar-lhe todos os annos.

Houve aqui um antiquissimo mosteiro; mas ignora-se de que Ordem era e por quem foi fundado. Consta, porem, que teve principio no seculo VI da era christã. N'um breve de Callixto II, de 1120, nomeiam-se todos os mosteiros que existiam no limite da diocese do Porto e que, durante o dominio dos mouros, tinham sido usurpados á egreja portuense; e entre elles é numerado o de Aguas Santas, como já existindo ha muitos seculos. D'aqui podemos colligir que este mosteiro foi fundado ou nos fins do seculo V, talvez na mesma epocha do de Vairão, ou então no seculo seguinte.

[1] Está na parede sul da capéla mór. Conviria fazer uma moldagem déla em gesso, para se ler com mais facilidade.

Passou a ser de conegos e de conegas de Santo Agostinho, chamado duplice ou mixto, com habitação separada, mas para quem a egreja era commum nos actos do culto. Depois foi só de frades da mesma Ordem. Pelos annos de 1300 passou a commendatarios. Tendo os cavalleiros do Santo Sepulchro (hospitaleiros) sido expulsos de Jerusalem pelos turcos, el-rei D. Affonso IV deu este mosteiro aos ditos freires, os quaes aqui fundaram um famoso hospital. Foi isto pelos annos de 1340. Ainda depois de ser de hospitaleiros, tornou a ter um collegio de cruzios, cujo prior era de apresentação regia, e foi outra vez mixto ou duplice.

Assim se conservou até 1492, anno em que el-rei D. João II o extinguiu, unindo-o á Ordem de Malta, de que foi commenda.

Havia aqui quatro beneficios simples, *que eram apresentados* in solidum *pelo Commendador da Malta, vivendo cada* beneficiado *em casas separadas com 140$000 reis de renda annual. Tudo isto acabou em 1834. Junto á egreja de Aguas Santas ainda ha uma casa a que se dá o nome de* Casa da Commenda, *e o logar proximo á mesma egreja conserva o nome de* logar do Mosteiro.

A rainha D. Thereza e seu filho D. Affonso Henriques deram em 1125 ao Mosteiro de Aguas Santas os coutos de S. Simão de Gouveia e do Ladario. Tambem D. João Pires, Bispo de Vizeu e o seu cabido cederam ao dito mosteiro o terço das dizimas que lhes pertenciam da egreja do Ladario, na diocese de Vizeu.

Aqui notarei um erro que vem no Diccionario Universal Portuguez, *que em 1880 começou a publicar-se em Lisboa, sob a direcção de Francisco de Almeida. A pag. 454 e 455 da mencionada obra lê-se o seguinte: "Aguas Santas, Freg. e pov. de Portugal, conc. de Povoa de Lanhoso, distr. Braga, 510 ha.—Escola, Estação postal. Existiu n'esta freguezia um mosteiro qne pertenceu aos cavalleiros do Santo Sepulchro." Ora saiba-se que na freguezia de Aguas Santas, do concelho da Maia, havia então tres escholas publicas e uma velha estação postal (hoje ha muitas mais). Saiba, sobretudo, que na freguezia de Aguas Santas, do concelho da Maia, é que existiu um mosteiro de cavalleiros do Santo Sepulchro, o unico que houve no reino. Não foi, pois, na Povoa de Lanhoso.*

Correm por ahi impressos muitos e grandes erros relativamente á terra da Maia, a patria do eximio guerreiro e patriota Gonçalo Mendes da Maia. Nem que a Maia fosse por ahi fóra muito longe...

Voltemos á egreja de Aguas Santas. Aquelle que visitar esta egreja não perderá o seu tempo. Merecem vêr-se a sua porta principal ordida de um montão de columnas de granito, as duas portas

travessas, a sua torre acastellada de ameias, as cornijas, os hieroglyphos, as estreitas frestas da capella mór, e no interior as columnas, os capiteis, as arcadas..... O interior do templo é composto de tres naves e d'um grande arco cada nave.

Modernamente se tem aqui feito obras no interior da egreja, mudando alguns altares e alargando o recinto do templo para a parte do sul. Estes melhoramentos são devidos á iniciativa do zeloso parocho Antonio de Ascensão e Oliveira, que começou a parochiar em 1867. Até 1874 a egreja de Aguas Santas só tinha duas naves: a principal e a da parte do norte, de dois arcos ogivais. *Por iniciativa do dito parocho, e auxiliado por uma comissão a que elle presidia, fez-se a nave da parte do sul, para dar ao templo a forma symetrica que não tinha, e para maior capacidade nos actos do culto. Por essa occasião, aquelles dous arcos ogivais da nave da parte do norte converteram-se em um só arco grande. N'esta obra porem respeitou-se tanto a architectura antiga do templo, que ninguem, ao vêl-a, dirá ser obra dos nossos dias.*

Como acontece a muitas egrejas que n'este paiz se vêem por ahi, caiadas, pintadas, estucadas (com mau gosto de manifesto vandalismo!) assim estava em 1874 a egreja de Aguas Santas. Mas, então foram limpas da cal e gesso, que cobriam, as columnas, capiteis, hieroglyphos e paredes, porque não se ostentava todo o seu valor.

Na parede do lado do sul, no interior da egreja, lê-se a seguinte inscripção:

"Elegi locum istum in docum sacrificii.„

Livr. 2.º Paralipom.

E em seguida estas palavras:

"A primordial fundação d'esta egreja de tão gloriosas recordações perde-se em a noite do passado!

"Reedificada pelos annos de 1907, só tinha uma nave do norte com dous arcos ogivaes.

"Sendo seu parocho Antonio de Ascenção e Oliveira, em 1874, os arcos converteram-se em um só, a tosca columna que os sustentava ao meio foi tirada e fez-se esta nave do sul.„

Esta egreja de Aguas Santas, da Maia, foi classificada como monumento nacional de segunda ordem, pela sua antiguidade e architectura, como se póde vêr no Diario do Governo *n.º 60, anno de 1881. Em sessão dos architectos e archeologos portugueses, mereceu esta honrosa distincção, depois que foi visitada pelo benemerito e intelligente presidente da commissão dos monumentos nacionaes, o snr. Possidonio Narciso da Silva.*

Ao lado esquerdo de quem entra, tem a egreja uma torre dos sinos, construida segundo o estylo gothico. Mas já no seculo actual lhe foi accrescentada uma cupula ou zimborio que desfeia aquelle monumento da edade media. Tem a torre tres excellentes sinos, sendo o maior refundido ha poucos annos. Assenta a egreja de Aguas Santas na encosta do monte da Caverneira *pelo lado do norte, e olhando para o occidente, a meio da altura da collina. Beijam as suas plantas varios terrenos de pasmosa vegetação e abundantes de purissimas aguas.*

D'este sitio, do adro da egreja, descobre-se um lindo panorama, dilatado e seductor, de verdura, de campos, de pomares, de arvoredo, por entre os quaes alvejam risonhas povoações de freguesias limitrophes, que se estão remirando no aspecto do templo. Perto da egreja, ao occidente, existiu por quasi vinte seculos a fonte de limpidas e saudaveis aguas, que deu a esta freguesia o nome de Aguas Santas. Mas esta fonte ha annos que se converteu n'um charco immundo, perdendo a sua forma primitiva! Era a fonte de forma oval; agora as suas aguas correm para o cultivo dos campos adjacentes, conduzidas por uma mina que para elles foi aberta!

Tem a egreja, desde a porta principal ao fundo da capella mór, de comprimento 24 metros; de largura, no corpo da egreja, 15 metros; de altura á nave central, 9 metros (1). *A torre dos sinos tem de altura até á cornija, seu antigo remate, 16 metros. Tem o templo sete altares, que se acham todos dourados. Alguns são antigos e de riquissima talha de madeira.*

Ha a tradição de que el-rei D. Manuel, por occasião da sua peregrinação religiosa a Compostella, indo visitar o grande Apostolo das Hespanhas, S. Thiago, pernoitara na freguesia de Aguas Santas, proximo á aldeia da Maia, *no sitio que se chama a* Picoa. *Verificou-se esta jornada no anno de 1502. Sem duvida visitaria a egreja de Aguas Santas que está a pouca distancia da aldeia da*

(1) As naves lateraes, com cobertura de uma só agua, tem de altura 6m,08 e 5m,28 até aos dois extremos do telhado.

Maia, e tanto mais sendo egreja tão nomeada. A casa em que pernoitou D. Manuel pertenceu, ainda ha pouco tempo, ao dr. Joaquim Moutinho dos Santos, um dos maiores proprietarios da Maia, e natural da freguesia de Aguas Santas. Hoje pertence aquella casa ao snr. Ignacio Pinto da Fonseca, capitalista do Porto.

Consta tambem que aqui vieram em visita á egreja e mosteiro el-rei D. Affonso Henriques e sua esposa D. Mafalda, bem como a rainha D. Thereza, mãe do nosso primeiro rei.

Nada mais se me offerece a dizer com relação á egreja de Aguas Santas.

(a.) *P.^e^ João Vieira Neves Castro da Cruz.*

A mim, porém, após a violenta arremetida contra o vandalismo da cal e do gesso, que tanta cousa boa tem salvo por esse paiz fóra, movida por quem aplaude a obra do P.^e^ Ascenção e Oliveira, resta-me ainda revelar aos meus indulgentes leitores a descoberta a que atrás me referi, do dr. Moutinho dos Santos, acêrca da origem do nome de Aguas Santas; e a que ele chegou quando tomou azas para perlustrar a historia, de retrospecto até ao passado.

«Revolvemos, animado de profunda convicção, afirma ele, as obras de D. Rodrigo da Cunha, padre Figueiredo, a chorographia do padre Carvalho, historia dos bispos do Porto, archivo de foraes de Frei Luiz de Souza; D. Nicolau de Santa Maria, da mesma ordem do Sepulchro, D. Thomaz da Encarnação, historia ecclesiastica, doações de Affonso III, etc. Foram estes auxiliares os insinuantes que nos guiaram, como quem navega com pouco vento, que lhe enfune as velas para se conduzir além do imperio dos agarenos e romanos, que habitaram as nossas terras e possuiram aquelle lugar do mosteiro de Aguas Santas, já com o fim religioso de suas seitas.»

Passa depois a falar da «fonte de abobada oval em toda a sua amplitude, hermeticamente fechada, dando apenas entrada aos aljofares de purissima agua que borbulhava do fundo, a qual estava situada no sopé do Mosteiro e, poucos anos antes, havia» sido deslocada do seu leito e transformada em uma cisterna lodosa e despojada de suas

aguas perennes, a ponto de seccar em tempos aridos, «destruição sacrilega esta que é o assassinato mais estupido que encontramos na meditação da nossa historia e não podemos por elle deixar de responsabilisar a memoria do parocho que então presidiu a tal offensa!»

E apesar desta outra arremetida, tambem quasi logo acompanhada dos mais altos elogios ao paroco que três anos depois destruia as arcarias da igreja, o nosso doutor continúa:

«Esta fonte, bem como Jesus Christo e S. João, baptisou-se a si com o sangue martyr das filhas de Calcia, e baptisou a freguezia pelo martyrio dos primeiros christãos que ali soffreram. Ás filhas de Calcia e Catilla Severo, regulo bracharense e consul nas terras da Maia, datam da era christã 138. É crivel que ali tiveram os romanos o seu templo, e que a sua divindade fôra Maia, filha de Fauno, como idolo mais proprio dos romanos, que adoravam como deusa silvan, em lugares menos cultos; confirma d'alguma forma esta idea a existencia d'um castello da Maia, perto do templo, cujos vestigios ainda ha quem lembre. E por consequencia d'esta divindade passou o nome ás terras e ás familias, e algumas dignas de memoria, como o célebre lidador Gonçalo Mendes da Maia, do seculo 9.º. Assim como bem perto d'esse castello existe um lugar denominado Picoa, que alguma originalidade tem de Pico, pai de Fauno da familia endeúsada Maia, que parece não se deixou confundir com Maia, mãi de Mercurio.

«O nosso fim, que era saber o nome e baptismo da freguezia de Aguas Santas, é o que vai coroar a nossa obra e deixar-nos conscios de sua realidade.

«Ao pé d'aquella decantada fonte, como a descrevemos, soffreram as tres filhas de Calcia, Basilia, Germana e Victoria, o antecipado martyrio que as beatificou, com Wilge Forte, que as capitaneava e instruia na religião do Crucificado, e habitavam em Silva-Escura em um erimiterio, onde se escondiam á perseguição dos idolatras infieis. Ali aprehendidas pelos idolatras romanos foram martyrisadas junto áquella fonte, soffrendo flagicios e torturas, com que pretendiam fazel-as renegar da sua fé; não lhe poupariam a sêde mortificadôra ao pé d'aquella agua refrigerante, augmentada com as suas lagrimas, e de Wilge Forte, que jamais as desacoroçoou da firmesa da sua crença.

. . . .

«Aquella fonte era como dissemos oval e fechada, só tinha a meia laranja o lugar por onde lançava a agua. Em algum tempo bem remoto a fonte foi arrombada pelo lado d'onde sahia a agua, e consta que dentro se achou a imagem da Santa Virgem, que as Santas lá poderam introduzir, para não ser queimada pelos infieis. Não sabemos se antes do seu apparecimento ou depois, os povos deram ás aguas d'aquella fonte o nome de Santas, e pegaram a usar d'ella como virtuosa em certas enfermidades ophtalmicas e cutaneas; virtude que foi esquecendo com o tempo. O que é certo é que desde o principio do christianismo tem feito muitas almas christãs, e graças ao zelo do actual parocho da nossa freguezia, o Rev.do Antonio de Ascenção e Oliveira, que assim como tem reedificado e melhorado as condicções do templo, não deixará de decorar o lugar da fonte, fazendo-lhe restituir as Santas lagrimas das virgens, que ali verteram pelos mysterios da sagrada religião do Crucificado.

«Contando já da nossa parte, como holocausto, com a lapide commemorativa ás martyres que ali soffreram, com a seguinte legenda:

As tres filhas de Calcia, que Wilge Forte
Na fé christã creou robustecidas,
Aqui, ás mãos dos impios homicidas,
Soffreram pela cruz do martyrio a sorte.

É vão supplicio ao justo! É gloria á morte;
Seu sangue em puras lagrimas vertidas
Orvalhos são do céo, que convertidas
As almas dos pagãos lhe mandam acorte.

Triumpho foi de Wilge em vêr Germana,
Basilia resignada, assim Victoria,
C'roada a sã virtude á mão profana!

Dezoito seculos contam lá na gloria
Das virgens, d'esta fonte o pranto mana
Em Aguas Santas correm por memoria!»

O bom do dr. Moutinho não conseguiu ver satisfeito o seu poetico desejo. Os padres não fizeram caso, nem da fonte, nem do seu classico cantor. Desprezaram-n'os. Pois,

a meu ver, não valiam mais do que ele. E porisso aqui os deixo aos três, reunidos em postumo, saudoso e jovial convivio.

Voltei lá ha mezes, com alguns artistas meus amigos, por uma luminosa tarde de inverno. Do velho mosteiro alongavamos a vista pelos planturosos campos estendidos a nossos pés. Ao longe, para as bandas do mar, dentre a mais densa e robusta vegetação, erguiam-se tranquilas as torres acuminadas das igrejas de Gueifães e Milheirós. Por baixo do adro e inclinando ao sul, encurvava-se suavemente a bela estrada que leva a S. Mamede de Infesta; mas o arvoredo não no-lo deixava ver. Tam cheio de paz e encanto é porém todo aquele panorama, que o proprietario contiguo ao mosteiro, do lado de nascente, veio edificar a sua casa mesmo a cavaleiro do adro, abrindo uma extensa galeria de janelas donde, olhando em frente, abrange uma enorme extensão de terras. Nem a contiguidade do cemiterio conseguiu assustá-lo.

E naquele momento ocorreram-me as palavras do sacerdote com quem viajei entre Guimarães e Braga, e que se admirava de que tam belos campos só produzissem gentes inferiores. Parecia com efeito que nos achavamos diante dum caso tipicamente representativo do nosso longo atrazo mental. Morada de frades por muitos seculos, sucede-lhe o ignorante clero secular dos tempos do liberalismo, de todo inconsciente á força de ser ignorante; entretanto, o meio em que vive é-lhe ainda inferior, porque o cerca de veneração, até quando ele estupidamente destroe o templo.

Mas o sacristão arranca-me ás congeminencias para nos levar á fonte das aguas santas, «as verdadeiras, segundo afirmam», diz ele á cautela. Encontra-se num terreno lavradio em plano inferior á estrada, a uns 50 metros

a noroeste da torre da igreja e á borda dum caminho. Desce-se para ela por uns quantos degraos de pedra. As ervas invadem-na quasi completamente e as aguas não parecem correntes. Dir-se-ia uma poça estagnada. E dir-se-ia tambem que o nosso cicerone não acreditava por aí alêm na sua santidade.

Terminada a precisa e desconfiada contemplação, subimos de novo á igreja e entramos. O arco abatido do lado do norte lá existia sem escoras, mas denunciando, por uma fenda tomada a cimento e uma inconfidente embora pequena deslocação, o quanto havia dado de si. Os capiteis dos bons tempos da gentilidade continuavam a sustentar as arcadas novas que parecem velhas. No córo expõe-se ainda a mumia duma criança que dizem ter sido encontrada quando rebaixaram o pavimento da igreja, por ocasião das celeberrimas obras. E, na parede do sul, brilha e brilhará *per omnia secula seculorum* a divisa que o Abade Ascenção e Oliveira extraíu dos *Paralipomenos* para sua completa glorificação!

—E levanta-se um padeiro á meia noite! ponderou melancolicamente um dos meus companheiros de jornada.....

A PROPOSITO DO FREI LUIZ DE SOUZA

I—A ESTETICA DO FREI LUIZ DE SOUZA [1]

GARRETT—WAGNER—IBSEN

A Luiz de Castro.

A MARCHA evolutiva da obra de Garrett, tam variada e tam simpaticamente sentida, atinge a sua culminancia, para o teatro, no *Frei Luiz de Souza.* E uma cousa desde logo nos impressiona, comparando esta com outras composições similares do poeta: a redução de todo o drama a três unicos momentos ou actos — o primeiro, em que se definem os elementos geradores da acção; o segundo, em que esta se trava; o terceiro, em que se resolve [2]. A maxima intensidade na maxima simplici-

[1] Este artigo foi primeiramente publicado em *O Primeiro de Janeiro* de 4 de Fevereiro de 1899 e transcrito em o *Jornal do Commercio* de 5 do mesmo mez.

[2] Téophile Gautier, na sua viagem *Tra los montes,* quando fala do teatro espanhol do seculo XVII, diz-nos: «Um profundo sentimento do catolicismo e dos costumes feudais anima todo esse teatro que é verdadeiramente nacional pela sua origem, fundo e forma. A divisão em três jornadas seguida pelos autores espanhois é, sem duvida alguma, mais sensata e logica do que qualquer outra. *L'exposition, le nœud et le dénoûment,* tal é a distribuição de toda a acção dramatica bem intendida, e nós (francezes) fariamos bem se a adoptassemos de preferencia ao antigo corte em cinco actos, dois dos quais, o segundo e o quarto, são muitas vezes inuteis.»

Referindo-se porém ao grande Lope de Vega, Mr. James Fitzmaurice-Kelly *(Histoire de la Littérature espagnole,* Paris, Armand Colin,

dade, tal é o caracter fundamental dessa peça, caracter obtido pela concentração do assunto, reduzido aos seus elementos capitais em redor, das situações absolutamente indispensaveis como acção exterior.

Assim é tambem a estrutura do drama wagneriano e, mais modernamente, a do teatro de Ibsen. Pondo, porém, de parte por emquanto este ultimo autor, vejamos como esse instante da evolução estetica em Garrett acha a sua correspondente na marcha evolutiva da obra teorica e artistica de Wagner, a ponto tal que as ideas de um e outro se encontram em perfeita analogia, quando por eles é definida a formula de maxima simplicidade na concepção do drama.

Para Garrett, «a literatura é filha da terra... e á sua terra se deve deitar para ganhar forças novas quando se sente exausta.» As fontes de inspiração encontra-as ele nas *recordações d'infancia*, tesouro precioso, do qual tirará «o sentir, o pensar e o crêr dó povo portuguez». É pois ao *elemento humano*, usando da expressão wagneriana, integrado na alma nacional através de gerações e de seculos sucessivos, que êle irá buscar o assunto da sua obra de arte. Porque «a poesia verdadeira é esta, é a que sae

1904) afirma que: «Ele admitiu regras que desprezava na pratica, porque compreendeu que o teatro mira a cativar um auditorio, a surpreendê-lo, a interessá-lo, a convencê-lo.»

Ignoro se, na primeira edição de *Tra los montes*, que suponho ser de 1843, se lêem já as palavras que cito e se encontram a pags. 290 e 291 da edição revista e corrigida de 1908. Quero crêr porém que sim e que se trata aí de teorias, porventura demasiado absolutas e de proveniencia romantica, mas dominantes ao tempo em que Garrett, Gauthier e Wagner escreveram. Entretanto é para notar que esses três altos espiritos — um portuguez, outro francez e o terceiro alemão — se encontrem num mesmo momento em tam flagrante comunidade de ideas. Não esquecer que Garrett começa a escrever os 5 actos do *Alfageme de Santarem* em 1841, acabando-os em principios de 1842; e que Wagner terminava os 5 actos do *Rienzi* em Novembro de 1840 e os 3 actos do *Navio fantasma* em Setembro de 1841.

destas suas fontes primeiras e genuinas; não são arrebiques de frases tiradas de gregos e latinos».

Para Garrett «o drama é a expressão literaria mais verdadeira do estado da sociedade», como para Wagner «a forma integral da arte viva». Por isso, quer para um, quer para outro, na lenda se encontra a expressão mais sinteticamente exacta dos caracteres, costumes, côres do logar e aspecto da epoca em que ela tomou a cristalisação definitiva, uma vez terminada a sua marcha de integração através do tempo e do espaço [1]. «Eu sacrifico ás musas d'Homero, não ás de Herodoto; e quem sabe por fim em qual dos dois altares arde o fogo da melhor verdade!» Isto nos explica a natureza do subsidio que Garrett vai buscar ás fontes eruditas, quando as consulta para a construção da sua obra; vai aí assimilar os caracteres, os costumes, as côres do logar e aspecto da epoca, a fim de transmitir a essa obra a *verdade historica,* animando-a portanto da rial vida propria, tornando-a conseguintemente simbolica da epoca em que localisa a acção.

É em tudo a concepção wagneriana, que começou, para o mestre de Leipsick, a definir-se só depois de rializada a sua opera em 5 actos *Rienzi,* como para Garrett depois do *Alfageme de Santarem;* e ambos os dous poetas caminham do drama historico para o drama mitico ou lendario, pela mesma aspiração á simplicidade e á mais intensa expressão dos sentimentos humanos.

Para Garrett, como para Wagner, por vezes um *elemento humano,* um assunto qualquer, ficava durante tempo sem significação alguma, sem valor simbolico que o su-

[1] Evidentemente eu exponho aqui, sem as discutir, as teorias dominantes ao tempo sobre as origens e formação da arte popular; e citarei, como exemplo dela, o estudo de M. Maurice Kufferath sobre a transformação por que passou a lenda do *Lohengrin* e o seu aproveitamento por Wagner.

gestionasse, como sucedeu nos casos do Lohengrin e do Frei Luiz. Garrett descreve-nos ele mesmo o modo como este se lhe desenhára na mente, inspiração subita dum dado instante provocado por factos de ordem artistica que, em outras circunstancias, o haviam deixado insensivel; e julgariamos assistir a um episodio da vida de Wagner, semelhante, por exemplo, ao que o determinou a tratar a lenda do *Navio Fantasma*.

Foi num teatro de feira da Povoa de Varzim que, em *comedia famosa,* vira a arder o palacio de D. Manuel de Souza Coutinho [1]. Esta primeira impressão, em breve desvanecida, fôra porém avivada pela leitura da Memoria do bispo Alexandre Lobo e da Narrativa do padre Incarnação; mas é mais tarde, assistindo no Conservatorio á leitura dum relato em que se encontravam varias referencias á simplicidade da historia de Frei Luiz, que o assunto se lhe revela com toda a sua importancia, e o fascina. A decisão de construir o drama definiu-se-lhe, contudo, sómente após haver conhecido o romance de Ferdinand Denis sobre o mesmo têma: diante dessa obra nota ele «a extrema e extreme simplicidade dos mais bellos factos e dos mais bellos caracteres portuguezes» e sente que estes se prestam melhor a ser «vasados na solemnidade severa e quasi statuaria da tragedia antiga», do que para inspirar o quadro ou o romance.

O ponto de partida da tragedia grega liga mais uma vez os dous dramaturgos numa mesma comunhão estetica, bem como o altissimo e intenso sentimento tragico que tam profundamente os caracterisa aos dous. Note-se ainda

[1] Foi num teatro de *marionettes* de qualquer barraca, na feira de Straburgo, que Goethe viu por primeira vez uma imitação do *Fausto* de Marlowe: e nela tomou a forma e o fundo do seu poema, como se nota sobretudo na primeira edição. É H. Heine que no-lo diz no seu *De l'Allemagne.*

que, para Garrett, as varias scenas da sua obra desenham-se esculturalmente no cerebro; é ele que nos fala do grupo de D. Manuel amparando a filha desfalecida, tendo junto de si a mulher prostrada por terra. Assim se comprazem os criticos em considerar as varias scenas dos dramas wagnerianos, que se apresentam sempre compostas sob a incidencia dum alto senso decorativo.

Na construção do drama ambos procuram desenhar a acção em traços simplicissimos, aliviando-os do pormenor decorativo tanto quanto possivel. Encantadoramente nos diz Garrett: «Com uma acção que se passa entre pae, mãe e filha, um frade, um escudeiro velho e nm peregrino que apenas entra em duas ou três scenas — tudo gente honesta e temente a Deus — sem um mau para contraste, sem uma dança macabra de assassinos, de adulterios e de incestos, etc.», com isso se procura comover a plateia cançada das saturnais da escola ultra-romantica *(sic);* e, pela subtil compreensão da lei dos contrastes observada na alternação historica dos varios periodos ou formas de arte vai ele surpreender a «tendencia natural do publico», reclamando coisas simples que o repousem do teatro pavorosamente torturado com que anteriormente o haviam divertido.

Em virtude deste mesmo criterio, adopta francamente a nacionalisação da obra a apresentar ao povo, já pelo assunto, já pelo processo formal escolhido; «o povo quer que lhe pintem a sociedade a que elle pertence e ao artista cabe revestir os factos das fórmas mais populares, para ensino facil da nação, para surprehender os animos e os corações da multidão.» E com o senso superior de respeitar a verdade historica... «repugnava-lhe pôr na bocca de Luiz de Sousa outro rythmo que não fosse a elegante prosa portugueza que elle, mais dó que ninguem, deduziu com tanta harmonia e suavidade.»

Assim se desenha em absoluta analogia estetica a gestação do drama garrettiano e wagneriano. Wagner levou porém ainda mais longe a sinceridade da forma, até ao emprego da assonancia e da aliteração, quando a epoca historica lh'as reclamava.

No entanto uma tal comunidade de concepção artistica completa-se ainda por varios factos que igualmente vivos aparecem nas teorias esteticas formuladas pelos dois genios dramaticos, entre outros o modo de ver sobre a ligação intima da vida politica á vida artistica dos povos, uma das quais se explica pela outra, como tam brilhantementemente o demonstrou Wagner em *A Arte e a Revolução.*

Garrett admite a alternação dos diversos estilos de arte e combate por todos os feitios a metafisica que decreta tipos exclusivos, imutaveis e eternos, fóra dos quais a arte se não salva; combate as fórmas consagradas, academicas, que precederam a literatura do seu tempo e que, baixo da mais inexcedivel perfeição exterior, não abrigavam um pensamento, uma idea, quasi uma frase que não proviesse de copia servil, ou de imitação *(sic).* Para ele, «uma obra d'arte, seja qual fôr, não póde ser julgada pelas regras que á critica apraz estabelecer, senão pelas que o auctor invocou e tomou para sua norma.»

Nestas ideas, não julgariamos estar ouvindo a grandiosa figura de Hans Sachs, tam genialmente evocada por Wagner nos *Mestres cantores do Nüremberg,* a simbolica comedia musical em que a arte livre triunfa da arte formalista das academias, em que o ridiculo da celebre *tabulatura,* o codigo das leis imutaveis, nos é revelado com tam nobre simplicidade?

A sintese estetica revela-se igualmente completa em ambos; a realização pratica da obra de arte em virtude de

diferença na duração e natureza da vida de cada um, é que, porém, não atingiu em Garrett nem a forma absolutamente definitiva, nem a extensão que Wagner conseguiu dar-lhe.

Ainda assim, até no processo imaginativo criador Garrett se assemelha notavelmente ao genio alemão; o dialogo entre Frei Luiz e o irmão, no 1.º quadro do 3.º acto, oferece-nos uma situação mental bem semelhante ao dueto do 3.º acto do Tanhauser, quando este regressa de Roma e narra a Wolfram os tormentos morais que o não deixam repousar. As duas scenas desenrolam-se, por assim dizer, duma maneira identica, com as mesmas situações e crises sentimentais.

Na concepção do *maravilhoso,* Garrett aproxima-se entretanto muito mais da forma naturalista de Ibsen do que da forma wagneriana. Em Wagner o milagre produz-se na scena, com toda a sua acção, já por influencia directa e presencial dos deuses (*Nibelungos,* na sua generalidade), já sob a ingerencia de outras entidades sobrenaturais *(Tristão, Ouro do Rheno).* Ele procede á maneira antiga em que o maravilhoso aparece sempre ligado ao fantastico, e como ainda o vemos no *Fausto.* O autor do Frei Luiz, semelhantemente a Ibsen e precedendo quasi todos os modernos, separa porém esses dois elementos, repele o segundo, e vai colher o primeiro na propria vida rial, como germen da atmosfera mental extra-comum em que o drama se desenvolve; atinge assim uma grandiosidade tragica inexcedivel e, porventura, até muito superior á do dramaturgo escandinavo.

Devemos confessar que, nem ainda nas *Almas do outro mundo* ([1]), o tragico e o patetico se encontram liga-

([1]) D. João da Camara traduzia *Les Revenants* por *Fantasmas.* Eu prefiro manter a formula *Almas do outro mundo.* Os cartazes dos teatros empregam a expressão *Espectros.*

dos para se elevarem a uma tal altura, á intensidade da atmosfera dilacerante em que se agita a personagem suavissima, vidente e fatalista de Maria de Noronha, e a esse caminhar constante, inevitavel, para um destino horroroso e presentido, que envolve uma familia inteira. Talvês a *Morte de Tintagiles* de Maetterlinck possa emparelhar com ele, em violencia apenas.

É porém estranho, e singularmente feliz para nós outros portuguezes, vêr em Garrett desenhar-se com tanto vigor uma forma de arte que, só muito mais tarde, outros a encontrariam em paizes muito afastados do nosso e sem o menor contacto mental comnosco; porque é certo que a densa atmosfera de terror que envolve o drama garrettiano, e a personagem de Maria de Noronha se diriam concebidos dentro dos processos de Ibsen e da galeria das suas para nós exóticas figuras! Ainda analogamente a Ibsen, não vem o episodio da condessa de Vimioso, em tudo semelhante ao que fecha a vida mundana de Frei Luiz, trazer-nos á memoria esse das *Almas do outro mundo*, quando se ouve a rapariga dizer ao pintor: «Deixa-me, tu és louco», talqualmente anos atrás a mãe dela dissera ao pai dele? Garrett põe na boca de D. Manoel estas expressões: «Olha a condessa de Vimioso... olha se ella fazia esses prantos quando disse o ultimo adeus ao marido...», expressões que soam como um dobrar a finados e nos sugerem o desfecho tragico de todo o drama.

O que, porém, Ibsen não atinge é o alto sentimento de fatalidade que se encontra no drama de Garrett e o emparelha com as grandiosas expressões do teatro grego. O terror em Garrett não provém de deformidades, ou de especiais constituições organicas; vem da atmosfera mental, está immanente na concepção catolico-portugueza do mundo, como na Grecia o estava no Destino, superior a

tudo. A concepção da *mors-amor* procede aí da inviabilidade do amor dentro do organismo religioso do catolicismo «... o que convém mais é fugir para o segredo da religião», diz Incarnação citado por Garrett; por isso o sentimento tragico atinge nesta obra uma acuidade e uma crueza absolutamente inexcediveis.

Entretanto Garrett tentou diminuir ou propositalmente diminuiu, essa intensa nota, já dulcificando o caracter do Romeiro e alterando, definindo o dubio das linhas que ele conserva na lenda, já dramatisando o 2.º quadro do 3.º acto duma fórma banal e desnecessaria, ultimo reflexo da maneira teatral dominante ao tempo. Este caso de respeito pelo convencionalismo dum genero literario, tão cheio de convenções como é o teatro, carece, porém, de mais largo e pormenorisado estudo; e carece ainda de ser tratado dentro dos principios do autor, isto é, como ele quer que a critica julgue a obra do artista. Não basta, pois, um curto artigo de jornal para abraçar tão delicado e complexo assunto.

Gaston Paris, no estudo que fez da lenda bretan do *Tristão e Isolda,* descreve-nos a fórma profunda e tipica da morte da heroína, tal como a imaginativa popular a concebeu na sua cristalisação definitiva; Isolda deita-se junto do cadaver de Tristão e morre de amor, abraçada a ele. Assim morre tambem a *Benedetta* da *Rome* de Zola. Wagner, porém, intendeu modificar a situação *no sentido da musica,* do drama musical; e, dentro do idealismo germanico, a sua Isolda morre após o monologo em que aspira á vida do Amor eterno, no mundo do absoluto, fóra do contingente da vida rial. Gaston Paris nota porém a grandiosidade da lenda em comparação da modificação wagneriana, que justamente julga inferior sob o ponto de vista estetico. Esqueceu-se, porém, de conceber a sua critica *no sentido da musica,* isto é, dentro da este-

tica wagneriana e da respectiva concepção da obra dramatica integral.

Qual dos dois terá razão?...

É indiscutivel que, musicalmente, a obra só ganhou, e ganhou muitissimo, graças á maravilhosa pagina final em que esse estado de alma se define com a maxima amplitude; só assim fica completa a sinfonia wagneriana, iniciada nas primeiras notas do *Preludio* pelo tema da *Afirmação do Amor*, ou o *Desejo*, e pela sugestiva harmonisação que lhe dá vida propria e independente. Sobre a melodia tão nobremente triste do *Hino á Morte*, diz-nos M. Maurice Kufferath no seu *Tristan et Iseult,* eleva-se porém agora o *Canto de extase* de Isolda. A doçura penetrante que o anima, a sua amplidão, a calma com que deslisa e o encanto indisivel das harmonias convertem-no numa pagina de musica absolutamente incomparavel; não ha palavras para exprimir a sua soberana poesia, a sensação inefavel de harmonia e paz sobrehumana que nos causa. É o fim, a conclusão necessaria da obra.

Num outro ponto do mesmo livro, o ilustre musicografo define ainda mais *plasticamente* essa sensação inefavel que nos causa a audição do soberbo trecho musical.

Canto de morte, e ao mesmo tempo canto de amor, este admiravel hino eleva-se sobre a bela melodia da *Invocação á Morte,* cada vez mais calmo e sereno á maneira que se vai desenvolvendo, como luz vaporosa que subisse aos ceus e gradualmente se dissolvesse, impalpavel e invisivel, nas mais altas regiões etereas. E já não é palavra humana que ouvimos; é a musica das almas que caminham nos espaços tranquilos, ilimitados, onde nada muda, para se reunirem na Eternidade, confundidas no Infinito.

Quer-me pois parecer que ambos têm razão. Se o dado poetico da lenda, literaria e filosoficamente, excede a concepção musical wagneriana, não pode contudo res-

tar a menor duvida de que esta deu logar a uma obra musical incomparavel, a uma maravilhosa sinfonia dramatica que, sem a alteração do poeta-musico, não se completaria, não poderia completar-se dentro do campo da musica e dos seus recursos especiais.

Remetendo para o artigo seguinte a delicada questão que aponto relativamente á construção do final do *Frei Luiz de Souza*, não posso deixar de acentuar a minha profunda admiração pelo genio de Garrett que, nada vaidosamente, sem o menor aparato de sistemas e sem reclamos fantasistas, tão notavelmente precede Wagner e Ibsen na evolução estetica do drama.

II — O CHINÓ DE GARRETT[1]

A Augusto Gil.

HA tempos, conversando com um grande actor, hoje retirado da scena, dizia-lhe eu:

— E depois, gosto da sua arte, porque não é arte para mulheres.

Lentamente, como quem muito pesa as palavras que vai pronunciar, observa ele:

— Com esta cara feita á enxó que Deus me deu, você certamente não põe em duvida que eu tivesse varias aventuras amorosas.

E, após um pequeno intervalo, acrescenta ainda mais pausadamente:

— O dificil está em evitá-las sem ridiculo.

Profundo criterio artistico que, na sua simplicidade lapidar, ainda hoje me parece estar caíndo dos labios do actor insigne. Ora Garrett não evitava triunfos nenhuns; corria para eles como se o impelisse a necessidade de morrer cedo. Queria triunfar para sempre nas suas obras, que cuidadosa, amorosamente revia, corrigia, documentava. Mas, ao mesmo tempo, ambicionava o triunfo imediato e efemero no Palco, no Parlamento e no Salão, apesar de todos os ridiculos pessoais que isso lhe impunha e

[1] Uma parte deste estudo é transcrita dum artigo publicado no n.º 48 da *Águia*, de Dezembro de 1915, no qual aplico a *Teoria do Chinó de Garrett* a um caso especial, concreto. Ver porém no fim do artigo a NOTA referente a este caso.

de todo o mal que a essas obras lhe trazia. Dualidade irredutivel de dois intuitos antagonicos a enfraquecer-lhe a produção artistica.

Conta-se que um dia, estando Alexandre Herculano no Chiado a conversar com um amigo, passou o Visconde que, depois de trocar algumas palavras com os dois, lhes disse que o calor o incomodava e que ia cortar o cabelo. João Baptista dirigiu-se efectivamente á loja do Baron, donde saíu passado algum tempo..... com o cabelo cortado!

Herculano e o amigo ficaram intrigados, e este foi ter com o cabeleireiro para que lhe desvendasse o misterio. Baron abriu-lhe então um armario em que havia um renque de cabeleiras enfileiradas, de cabelos gradualmente mais compridos. Eram todas de Garrett que as usava por ordem ascendente e em periodos regulares, á maneira que os cabelos iam crescendo..... aos outros. E, quando novamente punha o n.º 1 da serie, chamava ele a isso — com a maxima naturalidade e logica — «cortar o cabelo».

Este apendice capilar, graças á observação dum *consagrado,* convertia-se porém num fecundo e sugestivo simbolo, porque passava a conglobar em si toda a parte da obra de Garrett gerada em vista do triunfo imediato e efemero. «Garrett, esse precioso, de chinó e cascaca verde bronze, que esfregava as mãos para as fazer palidas e cultivava os gestos como um comediante, foi um dos poetas do mais puro e sincero sentimento que tem tido Portugal. A cabeleira era postiça,— o sentimento era verdadeiro. Com os poetas modernos dá-se precisamente o contrario: a cabeleira é authentica, o sentimento é que é postiço.» (1)

(1) Do snr. Julio Dantas, em a *Separata literaria, scientifica e artistica* do n.º 2499 de *O Popular,* de 11 de Maio de 1903, publicada por ocasião de se trasladarem os ossos de Almeida Garrett.

E aqui consigno o meu vivo agradecimento ao anonimo e ama-

O chinó seriado do *precioso* escritor continúa pois a exercer no mundo literario a mesma nefasta influencia de que ele proprio, a final, fôra a primeira vitima. É este ultimo ponto que procuro agora esclarecer. Porque devo dar, ao artigo anterior, a terminação a que nelė me referi, quando digo que Garrett dramatisou o 2.º quadro do 3.º acto do *Frei Luiz* duma forma banal e desnecessaria, ultimo reflexo da maneira teatral dominante ao tempo; e quando acrescento que este caso de respeito pelo convencionalismo dum genero literario tam cheio de convenções como é o teatro carece de mais largo e pormenorisado estudo, feito porém dentro dos principios do autor, isto é, como ele quer que a critica julgue a obra do artista. É a isso que agora venho.

O *Frei Luiz de Souza* distingue-se, a meu ver, de uma maneira sensivel de toda a obra garrettiana não só pelo caracter do seu estilo, como pelas circunstancias em que foi escrito, sendo até para crêr que estas expliquem por completo a forma estilistica do notavel drama. Bulhão Pato, em *Sob os ciprestes,* refere-se a estes dois aspectos da peça em questão. Diz-nos que ele é a maior e mais completa obra de arte do grande poeta e conta-nos como foi realizada. Almeida Garrett havia muito tempo que pensava em escrever o *Frei Luiz,* quando em 1842 quiz a boa fortuna, é caso de dizer assim, observa o Pato, que apanhasse uma tremenda canelada. «Mettido em casa, de perninha, dias e dias, como matar o tédio d'aquellas horas senão trabalhando... Poz mãos á obra. A sobriedade das linhas, a propriedade e elevação das figuras, o modo simples de conduzir a acção até á catastrophe, tudo quanto lhe andava na phantasia havia muito, tomou forma precisa e o poeta realisou o seu ideal.»

vel correspondente que me fez conhecer a primeira paternidade do simbolo, após a publicação do meu artigo da *Águia,* atrás indicado.

Quando Herculano visitou Garrett, já havia quinze dias que este dera a «bemdita canelada» e foi encontrá-lo «cercado de folhas de papel escriptas com mão nervosa». Era o *Frei Luiz de Souza* que o poeta desde logo lhe leu, despertando-lhe um enorme entusiasmo.

Mas seria essa a versão definitiva da obra, a que se publicou mais tarde, a que nós conhecemos? Seriam inicialmente identicas ás do drama impresso as ultimas sete scenas do 3.º acto?

Bulhão Pato, ainda na obra atrás citada, diz-nos que Garrett não emendava as estrofes ou os periodos ao passo que eles se iam sucedendo e que, só depois de concluida a obra projectada, é que começava a apurar-lhe a forma. «Ninguem mais cuidadoso e demorado, acrescenta, em rever, corrigir, alterar, limar, polir as suas obras. As *Viagens na minha Terra,* que nos correm na leitura como a conversação mais facil e elegante, foram emendadas mil vezes. Depois de virem para a imprensa, tiraram-se quatro ou cinco provas.» E conclue por dizer que as emendas eram interminaveis.

É o caso sucedido com Flaubert, Balzac, Eça de Queiroz e creio que com quasi todos os grandes artistas. Esta e outras circunstancias levam-me porém a supôr que as citadas sete scenas finais do *Frei Luiz* foram profundamente remodeladas após a leitura feita a Herculano e infelizmente sob varias influencias mais ou menos inferiores que levaram o autor á incoerencia e ao enfraquecimento do final desse drama que, sem contestação possivel, é uma bela obra, a mais bela da suas obras.

Que nos diz Garrett na NOTA G ao 3.º acto, referindo-se ao caso de pôr ou não pôr em latim o *De profundis clamavi ad te Domine...?*

«Tive conselhos para não pôr em latim estes bellos versetos do Psalmo penitencial que faço cantar aos frades.

Não cedi, porque era faltar á verdade, e diminuir a solemnidade da impressão que a lingua latina inquestionavelmente produz nas cerimonias da egreja.»

Por que motivo faz então professar marido e mulher ao mesmo tempo e ambos em S. Paulo? Não é isso completamente contrario á verdade dos factos e não diminue a gravidade ou solenidade do acto? Mas não é tambem evidente, desde que Maria de Noronha tinha deixado de falar da mãe e só perguntára pelo pai e pelo tio Jorge (Scena II do 3.º acto), que não faz sentido ir ela ter com D. Madalena e morrer escondendo o rosto no seu seio?

E não é então lamentavel que, a essa maravilhosa figura de graça ideal, de subtil e estranha vibração espiritual, inocente e singela, a essa superior concepção do feminino mais delicado e sensivel, Garrett faça dizer:

—Meu pai, meu pai, minha mãe! levantai-vos, vinde..... Esperai, aqui não morre ninguem sem mim?

Parecem frases extraídas do «Diario das Camaras» e destinadas a despertar a admiração, a servir de modêlo aos oradores parlamentares, alguns dos quais m'as citaram como exemplo tipico do talento dramatico! Não, Garrett obedeceu, na construção das ultimas sete scenas do seu drama admiravel, a méras imposições de ordem decorativa. Conservou os latins porque são decorativos, e juntou pai, mae e filha num só grupo, a meio do palco, por motivos da mesma ordem. Ele mesmo o diz na *Memoria* lida no Conservatorio em Maio de 1843:

«A bella figura de Manoel de Souza Coutinho, ao pé da angelica e resignada fórma de D. Magdalena, amparando em seus braços interlaçados o innocente fructo de seus fataes amores, formam naturalmente um grupo que, se eu podesse tomar nas mãos o escopro de Canova ou de Torwaldsen—sei que o desentranhava de um cêpo de marmore de Carrara com mais facilidade, e decerto com

mais felicidade do que tive em pôr o mesmo pensamento por escriptura nos tres actos do meu drama.»

Esta concepção decorativa confirma-se na scena XI do 3.º acto que prepara o grupo anterior. Maria de Noronha, toma os pais pela mão e avança entre eles até ao meio do palco. É o baixo relevo primitivo, simetrico: a figura ou o actor principal como centro de todo o agrupamento, a forma mais rudimentar da arte de esculpir e da arte de representar. É porém, graças a isso mesmo, essencialmente decorativo.

Entretanto, a meu ver, muito ganharia esse final do drama se, em logar de D. Madalena, fosse Maria de Noronha que, vendo-se só em casa, corresse alucinada em busca do seu fiel escudeiro e viesse encontrá-lo na parte baixa do palacio, onde encontraria tambem o pai, passando-se então toda a scena final apenas entre ele e a filha. Evidentemente a situação tornar-se-ia muito mais angustiosa; mas tambem é fóra de duvida que as duas principais personagens do drama se completavam, ou podiam completar de uma forma incomparavel. Morta a filha, quando visse aparecer o peregrino, como verdadeiro espectro shakespeariano que é, o pai despedia-se dela, entregava-a a Frei Jorge e a Telmo Pais, e abrindo-se a porta do fundo, avançava para professar.

Indubitavelmente, neste arranjo da acção exterior do drama, as palavras que ia proferir Maria de Noronha não podiam ser as que Garrett lhe põe na bôca ao findar do drama; seriam outras muito diferentes dessas e, natural e logicamente, trazidas pela atrós surpresa de ver, no habito de monge de Manuel de Souza Coutinho, a confirmação daquela duvida que lhe andava minando a existencia e a afastava da mãe, a confirmação da vergonha que a mata. A acção logica e simples atingiria pois nesse ponto a mesma profundeza que liga Tristão a Isolda na morte, a

da lenda maxima do Amor.— Por outro lado, o caminhar isolado de Frei Luiz para a egreja, em contraposição com os seus movimentos no final do 1.º acto, quando lança fogo á casa e vai para junto da familia fugida, constituiria uma notavel situação dramatica que sobremaneira completava a figura primacial do protagonista concebida por Garrett e que ele mesmo faz desaparecer na melodramatica scena religiosa com que fecha o drama.

Realisada esta alteração, o sentimento do terror, dominante em toda a peça, subiria nesse ponto á sua maior culminancia. E assim tambem é que «o modo simples de conduzir a acção,» que Pato nota com perfeita justeza, se estenderia até á catastrofe final.

Garrett, porém, não pensou assim. Porquê?...

Quanto a mim reviu, corrigiu, alterou, limou, poliu e arranjou as ultimas scenas do 3.º acto quando já havia regressado á sua vida ordinaria, em plena decoração espectaculosa do parlamento e dos salões; e transformara-se-lhe a concepção inicial pela necessidade em que vivia de produzir efeito, de prolongar a sua existencia festejada, vitoriosa, triunfante. João Baptista já teria novamente arvorado o seu *chinó* para a conquista do mundo, sem atentar no que se passava com outro triunfador, amigo seu, com José Estevão que, apesar de calvo, tinha a cabeça e as atitudes de que Bulhão Pato nos diz: «José Estevão, era preciso ouvi-lo e vê-lo. Ás vezes um gesto d'aquela cabeça apolinia era uma frase de Demosthenes!» (1)

O final do drama, tal qual o apresenta Garrett, reproduz o arranjo da opera romantica nos grandes *Concertan-*

(1) Bulhão Pato, sabendo que eu possuia *Os ciprestes*, como ele dizia, mandou-m'os pedir um dia e, quando m'os devolveu, vi que fizera varias correções e alterações destinadas a uma 2.ª edição do livro. Essas palavras que cito, pô-las ele a paginas 142, após a 18.ª linha. O Pato está aí inteiro. Parece-me que o ouço recitá-las com a cadencia e a entoação tão caracteristicas do seu falar.

tes que fizeram as delicias dos nossos avós; a presença de D. Madalena no convencional conjunto explicar-se-ia já pelos motivos ornamentaes que indico, já pela necessidade da voz de soprano dramatico nos *fortes* dos grandes trechos musicaes. A mulher de Manuel de Sousa Coutinho, nesse momento, nada tinha que fazer em scena; fugira espavorida, coberta de vergonha para o convento onde devia professar. E, sobretudo, fugira da filha que era o testemunho vivo da sua queda.

E estou em dizer que Garrett se daria a perros se supuzesse que o Patinho, que êle conheceu na Ajuda em casa do Herculano, ainda um dia havia de conceber um *Apólo-Careca!*...

Em fins de 1842 e principios de 1843 triunfava estrondosamente no palco de S. Carlos uma opera historico-romantica que ainda hoje, de quando em quando, se representa nos teatros do mundo inteiro. Eu lhe conto o entrecho, meu caro Gil, tal como ele foi tratado pelo musico, respeitando a sua corografia fantasista, e sem dar importancia de maior ao facto de nela existirem pontos de contacto com o Cid de Corneille.

No convento de São Tiago, em plena Castela Velha, e ao toque das Ave Marias, dialoga o Guardião Baltasar com Fernando, seu parente e noviço predileto. O rapaz não quer professar porque

Una vergine, un angiol di Dio

rezára um dia junto dele, á sombra dos altares.

O velho frade profetisa-lhe perfidias e traições na vida secular, em troca do confiante socego monacal. Fernando resiste, pede-lhe que o abençoe e vôa á entrevista prometida.

Encontro nas margens da ilha de Leão!... O pobre noviço, trajando como um principe de carnaval, mas com olhos vendados, desce elegantemente duma barca. Desvendam-no ricas senhoras e acobardam-no os deslumbramentos insulares. Momentos depois surge Leonor de Gusman.......

—Cuja é amante do rei Afonso de Espanha, observa aqui ao meu lado um ardente amador de S. Carlos que pretende auxiliar-me na narrativa.

—Não precipitemos, solicito amigo, não precipitemos, objectei.

Leonor aconselha-o a que fuja, que a abandone: o amor de Fernando é pecaminoso. E entrega-lhe um papel em que poz o que ele ha-de fazer. Mas, como enxergue o rei ao longe, escapa-se suavemente. O triste e humilde moço lê então a carta de prego em que se acha nomeado guerreiro e capitão de nobres hostes; e pensa que a vitoria o elevará até á sumptuosa dama, á «formosa e angelica virgem» que ele não sabe quem é.

No 2.º acto Rei Afonso, de companhia com o secretario particular, passeia em seus jardins do Alcaçar, antiga e deliciosa morada de mouros, e em doce *bel canto* vai-nos informando sobre a sua adoração pela enigmatica namorada do guerreiro predestinado.

—Mas vai ela e não toma nada, apressa-se a explicar o meu inquieto frequentador de S. Carlos, naturalmente integrado nos romanticos principios do adulterio simpatico.

—Lá vamos, amigo, lá vamos; tenha paciencia e não interrompa, observei-lhe.

Chega Leonor e, como dona bem educada que é, procura com boas palavras afastar-se do rei, «que é muito grande para ela que é muito vil». Mas o apaixonado monarca responde-lhe fazendo-a rainha das suas festas e do seu coração.

Nisto vem o solicito secretario particular mostrar-lhe uma carta de namoro dirigida á regia favorita e encontrada nas mãos duma aia. Furia do soberano e afirmação intemerata do seu amor por parte da formosa dama.

Põe subitamente treguas á discussão, idiotamente esteril, como depois veremos, a entrada estapafurdia do nosso já conhecido Frei Baltasar que, em nome do Papa e desenrolando um grande pergaminho do qual pendem varios sêlos encarnados, amaldiçôa o coito adultero do rei. Ameaça-o com a guerra e com o despreso do seu povo. Grande concertante. Leonor esconde o lindo rosto nas suas mãos pequeninas e cai o pano.

Em palacio já ninguem parece lembrar-se nem da carta de namoro, nem da maldição do frade, quando no 3.º acto vamos encontrar em plena festa a mesma gente do segundo, com aumento apenas do tenor triunfante, já de volta dos mouros com os quais andára á catanada. O rei quer galardoar o heroi por todas as formas ao seu alcance. Deve-lhe a salvação do reino, nem mais nem menos. E pergunta-lhe o que ele deseja.

Fernando diz-lhe então que deve a gloria á mulher que adora e se chama ....

Mas neste instante aparece Leonor e o heroi conclue:

—Vêde-a, senhor; é a mais bela!

—Estou a vêr a Pasqua a entrar em scena de vestido côr de rosa. Você lembra-se? [1] exclama no auge do delirio erotico-lirico o meu cicerone.

—Lembro-me, mas era favor deixar-me falar, respondi sorrindo.

O monarca cumpre a sua palavra. Leonor vai casar

[1] O homem aludia a uma interessantissima cantora que em tempos veio a S. Carlos juntamente com a soprano De Reské, dando as duas origem á pavorosa e ridicula campanha dos pasquistas e derresquistas, que ficou celebre nos anais do nosso teatro.

com o antigo noviço. Ela porém procura preveni-lo da sua falsa situação. Mas prendem-lhe a confidente, a mesma da carta de amor, e Fernando só conhece a sua deshonra quando, a sós com a camarilha, todos recusam apertar-lhe a mão. Neste comenos chega de novo o indiscreto Guardião que inteiramente o esclarece. E, quando volta o rei acompanhando a favorita, o heroi repele todos os titulos recebidos, lança por terra colares e condecorações, e finalmente quebra sobre o joelho a gloriosa espada de lata. Segundo concertante. Cantam todos ao mesmo tempo. Fernando sai de cabeça alta, seguido pelo fradalhão; os cortesãos abrem fileiras e inclinam-se respeitosos. O rei treme e Leonor revê-se na nobreza do heroi amado.

O 4.º acto, em cuja concepção parece ter o musico gasto apenas tres horas, e que encerra o celeberrimo

Spirto gentil, ne' sogni miei.....

—Você lembra-se do Gayarre, aquilo é que era um tenor de estalo!

. . . .

é considerado sublime na Italia. Fernando, tendo regressado ao convento, dá uma noite com a sua infeliz namorada quasi desfalecida ao pé duma cruz, no meio da cerca. Reconhece-a e repele-a. Mas por fim vence o amor. Leonor morre perdoada, sonhando na vida futura onde ambos hão-de reunir-se.

—Baleias, menino; cá é que é! concluiu o meu terrivel comentador.

Ora esta opera foi aldravada para o triunfo imediato duma grande e bela cantôra, muito amada do seu empresario. Donizetti, em 1840, achava-se em Paris, onde não

havia sido bem recebida a sua *Filha do regimento* pela *Opera Comique* ([1]). Apresentou então na Academia de musica *(L'Opera),* um libreto — o *Duque de Alba*, que não foi aceite. Mas, como o director Léon Pillet quizesse sustentar o reinado da *mezzo-soprano* Stoltz, sua *favorita*, levou o compositor a escrever uma opera especialmente para ela. Fizeram o libreto Royer e Vaez, e o musico foi-se a uma partitura sua que havia escrito para outro teatro, *L'Angelo di Nisida,* acrescentou-lhe um acto, retocou, remendou, atamancou e adaptou a musica aos novos versos e aos recursos vocais da *Estrela* reinante ([2]). Assim foi carpinteirada a celebre *Favorita,* que aïnda hoje se canta, de quando em quando, nos teatros da França e do mundo inteiro, embora ao principio ela se sustentasse com dificuldade em Paris, como afirma o tenor Duprez.

«M.me Stoltz, a *Leonor* da *Favorita* ..... era mais uma grande tragica do que propriamente uma grande cantôra. A sua maneira de cantar era pura e larga, a voz bela e cheia; mas o que nela principalmente concorria para a tornar uma das mais notaveis artistas liricas do nosso seculo era a sua bela cabeça, o gesto e atitude nobres, a energia tragica com que compunha os papeis ([3]). Ha contudo quem afirme que ela não conseguia entusiasmar o publico com o seu canto ([4]).

Nas recitas de Paris, em 1840, cantaram ainda três artistas celebres: o tenor Duprez, o baritono Barroilhet, e o baixo Levasseur.

([1]) G. Duprez. *Souvenirs d'un chanteur.*

([2]) Edição economica Ricordi da *Favorita*. Transcreve-se aí a critica de Elwart, musicologo com o qual ainda outra vez nos encontraremos.

([3]) Lemaire et Lavoix fils. *Le chant.* Paris 1881, chez Heugel et fils.

([4]) Charle de Boigne. *Petits mémoires de l'Opera,* 1857.

Toda esta grande trapalhada ultra-romantica completa-se porém, e largamente, quando conhecido o pouco escrupulo com que os autores do libreto trataram os factos historicos tomados por ponto de partida. Colocam a acção no reino de Castela e no ano de 1340. Estamos pois no reinado de Afonso XI (1308-1350), pai do facinora Pedro, o crú (1343-1369). E diz-nos a historia que D. Leonor Nuñez de Gusman «*era Dueña muy rica, et muy fija dalgo: y era en fermosura la mas apuesta mujer que avia en el Reyno.*» Afirma-o Fr. Henrique Florez nas suas *Memorias de las Reynas catholicas,* citando um antigo autor espanhol. Algo mais nova do que Afonso XI, enviuvara de D. Juan de Velasco, havia pouco, quando o rei a viu, em principios de 1330, e de todo se enamorou. Ele tinha casado dois anos atrás com a filha do nosso Afonso IV, D. Maria, que era menor e só mais tarde lhe deu sucessores: Fernando, nascido em 1332 e falecido no ano seguinte, Pedro que veio ao mundo em 1334 para vergonha da humanidade. Já pela falta de filhos legitimos e pelo ardente desejo de descendencia, já pela paixão que dele se apossára, Afonso XI insistiu e venceu a resistencia da formosa viuva, que se lhe ligou por toda a vida e lhe deu 9 filhos varões e uma unica filha.

Leonor foi mulher de superior caracter e de excelente conselho; e durante vinte anos gosou a vida duma verdadeira rainha. Morto o rei de pestenença, em 1350, quando cercava Gibraltar, ficou porém á mercê de Pedro o crú e da vingativa D. Maria, sua muito digna mãe, ao que parece. Prenderam-na em Talavera e mandaram-na matar no ano seguinte.

Maria, talvez com medo do filho, refugiou-se passado tempo em Portugal, sendo menos bem recebida pelo pai; e finava-se em Evora no ano de 1357. D. Pedro, depois de ter matado muita gente nobre, entre a qual parentes e irmãos,

morria em 1369, com 35 anos de idade, ás mãos dum seu irmão bastardo, filho de Leonor de Gusman, Henrique de Trastámara, que lhe sucedeu no trono de Castela. Interessante familia!

Eram ferozmente crueis e deshumanos esses seculos da grande bastardia ([1]).

A historia verdadeira é pois absolutamente diversa da caranguejola arquitectada pelos dois libretistas francezes; só tem de comum com ela os nomes do rei e da sua favorita. Mas na acçào exterior da opera há um pormenor de seguro efeito dramatico, especie de grande espantalho que surge para surpreender e agitar, causando porém uma agitação ficticia que nenhuma influencia exerce na acção interna e profunda do drama. E quer-me parecer que outro tanto sucede no drama de Garrett. Na *Favorita* é o fradalhão que, desenrolando a falsa carta do Papa, vem amaldiçoar no 2.º acto e entra no 3.º sómente para levar consigo o heroi que fez tremer o rei com seu escandalo. No *Frei Luiz* é a delicadissima Maria de Noronha que, sem razão alguma, vem dizer as frases mais lamentavelmente antagonicas com o seu caracter e destituidas de ligação com a acção interior do drama, dentro do qual existe uma logica irreductivel e fatal.

Não teria Garrett sido directamente influenciado pelas exterioridades, ao tempo dominadoras, da opera em que há dois grandes e espectaculosos concertantes, e que em S. Carlos triunfava até ao ponto de fazer calar os criticos, possuidos sem duvida do receio de se medirem com a nova e já celebre partitura? Não sofreria ele a sugestão do lamentavel episodio de efeito seguro sobre o publico

([1]) Todas estas datas e factos historicos foram extraídos da citada obra de Florez e das cronicas de *D. Diniz, D. Afonso IV, D. Fernando e D. Pedro I.*

que quer ver tudo a mexer na scena? Nas suas constantes correcções e alterações, de que nos fala o Pato, não teria actuado essa sugestão? Penso que sim.

A *Favorita* apresentou-se por primeira vez em Lisboa a 13 de Dezembro de 1842 e a impressão causada no publico fôra intensissima. A empreza do teatro atravessava uma temporada infeliz, as pateadas eram frequentes e nenhum espectaculo conseguia agradar. Os jornais da epoca consignam porém que a celebre opera de Donizetti foi «porventura a unica que durante a actual empreza tem merecido sinceros elogios» e que a partitura é dum patetico arrebatador [1]. Por esse tempo Garrett falava pouco nas Camaras. Andava a terminar o seu drama e a já citada *Memoria* que, ácerca dele, lia em conferencia do Conservatorio, a 6 de Maio de 1843. E, como é sabido, o drama era representado no teatro das Laranjeiras, em Julho seguinte, por um grupo de amadôres da nossa melhor sociedade.

Toda esta atmosféra mais ou menos ficticia de triunfos faceis e inferiores envolvia o sensivel e glorioso heroi do parlamento, dos palcos e dos salões; e sem duvida, encomendou ele então no Baron uma nova serie de chinós para todos os momentos em que carecia de triunfar. A opera feita para o triunfo duma mulher formosa devia pois ter subjugado o sedutor que adorava as seduções. E ele sucumbiria com supremo goso.

Bem dizia o velho actor: «O dificil está em as evitar sem ridiculo».

Garrett não soube evitá-las e a sua nobre ambição de regenerar o teatro nacional achou-se desde logo inquinada dum vicio organico fundamental, menos funesto todavia

[1] *Revolução de Setembro* de Dezembro de 1842 e Janeiro de 1843.

para ele que tinha genio, do que para os sucessores aos quais, por herança, deixou principalmente os *postiços:* — os multiplos chinós com todos os convencionalismos literarios e teatrais que constituem arte para mulheres romanticas e publicos inferiores.

E eis porque o chinó de Garrett se converteu num simbolo.

NOTA. — Como digo em nota a pag. 111, num artigo publicado na *Águia* de Dezembro de 1915, apliquei a *Teoria do Chinó de Garrett* a certo caso concreto; e não voltaria a ocupar-me dêle desde já, se não fossem as consequencias que o caso vai tendo.

Alguem inventava esse fecundo simbolo do *Chinó* cuja teoria eu formulei, factos que foram provocados pelo aparecimento da *Soror Mariana* do fecundo e mal orientado escritor, snr. Julio Dantas. Estudando esse infeliz drama sob a incidencia da teoria em questão, nem por sonhos imaginava que fôra o mesmo snr. Dantas que, em epocas anteriores, primeiro concebêra o simbolo; e mais subiu de ponto a minha surpreza verificando que ele aplicára, e muito violentamente até, a peregrina teoria á fabricação da obra propria.

Mas, como noto, ter-me-ia ficado por aí se os jornais não anunciassem agora que um musico moço e talentoso vai *musicar* o tam oportunista drama, caso este que esteticamente se me afigura digno de exame.

A transformação, que autores e actores fazem sofrer ás figuras dramaticas mais conhecidas, dá-se correntemente. Nós assistimos, por exemplo, ao *Pão alheio* de Zacconi que, inteiramente, era o oposto do *Pão alheio* de Turgueneff que Novelli primeiro nos fizéra ouvir. Aquele

ilustre actor, por falta de recursos proprios, quero crêr, dá á sua personagem mais vinte anos do que lhe déra o autor da peça, e fá-lo morrer em scena; o pai infeliz sucumbe sob o pezo da desgraça. Novelli traduzia porém justa e inteiramente o têma da resignação russa, da resignação maxima que o drama contém em si; e não sucumbia, porque a sua idade lhe dava forças para se resignar. A *Casa da Boneca,* que na Alemanha representava a celebre actriz Sorma, não terminava como a obra de Ibsen conclue. *Nora* não deixava a casa conjugal para a conquista dum estadio avançado, para ocupar na sociedade uma situação a que a mulher emancipada pode e deve aspirar, não. Resignava-se e submetia-se ão marido atrasado e inconsciente, e continuava na casa comum e na situação subalterna que nesse paiz lhe conferem os usos nacionais.

Mas, nessas transformações, o actor segue a par e passo o drama escrito até um certo momento; só nas ultimas scenas, por vezes até numa só scena, é que o desfecho altera a forma primitiva, e o publico julga ter ouvido a verdadeira peça que o cartás lhe anuncia. Quando porém os assuntos literarios são transportados para a musica seria, as cousas passam-se duma forma absolutamente diversa; e assim veriamos, desde o inicio, a musica do *Pão alheio*, a traduzir-nos não a vigorosa resignação de Novelli, mas sim a miseria espiritual de Zacconi; como, na *Nora* da actriz Sorma, nos daria a expressão resignada duma pacata dona de casa alemã, em logar da revolta decidida duma mulher superior. Essas musicas seriam pois sensivelmente, ou violentamente, diversas do que deveriam ser, e a ilusão tornava-se irrealizavel: desde as primeiras notas, o publico via que lhe haviam mudado as figuras dramaticas.

Com o caso da *Soror Mariana,* então ainda mais

sensivel se tornaria a mistificação. Porque o joven compositor a que aludo por certo aplicará ás escandalosas e espalhafatosas situações criadas pelo snr. Dantas toda a riqueza de recursos que possue a orquestra actual, e nós não ouviremos a doce e resignada freira portugueza carpindo meigamente os seus amores, os amores que as *Cartas* denunciam; assistiremos pelo contrario a uma tempestade orquestral em que os trombones e mais instrumentos de sopro, timbales e outros instrumentos de pancada exprimirão o vigor extremo duma alma feminina levada ao cumulo da revolta e da ousadia.

E de duas uma: ou nos dá uma nova *Favorita,* o que não conta, o que não lhe agradeceremos, ou faz como Wagner no final do *Tristão e Isolda.* Natural contudo é que se fique no molde da *Damnation de Faust* de que adiante me ocupo, o qual nos patenteia o erro do seu autor quando se afastou do pensamento de Goethe.

Estas trapalhadas oportunistas no genero da peça do snr. Dantas, ou no modelo da de Berlioz, levam a consequencias lamentaveis que nos impõem o dever de as revelar. Quando os novos enveredam por esse caminho, facilmente desnorteiam e nunca mais atinam com a verdadeira pista. Perdem-se para sempre.

Uma mais completa aclaração do caso leva-me a remeter o leitor amavel para o artigo da *Águia* a que me refiro.

III — O FREI LUIZ DE SOUZA EM MUSICA [1]

A Alex. Rey Colaço.

SERÁ porventura musical o assunto do *Frei Luiz de Souza* de Garrett? Isto é: poderá ele ser tratado sob a forma quer de opera, quer do drama no tipo wagneriano, ou mais geralmente do drama musical?

Varios musicos me têm por vezes feito estas perguntas, revelando porém, no desejo de traduzir o drama em musica, o mesmo pavor que geralmente têm os actores para o representar [2]. No presente tributo que *A Educação Nacional* presta ao genial dramaturgo, lembrei-me pois de lhes dar humilde resposta, com toda a sinceridade e cuidado que tam delicado assunto reclama.

No campo decorativo da opera italiana, mais ou menos modificada após Meyerbeer, em que o assunto meramente serve de pretexto para adaptação de formas consagradas, os intendidos julgarão por certo necessario completar e arranjar o entrecho que, tal qual o fez Garrett, é pobrissimo e destituido de variedade; já ele dizia que, com tam estreme simplicidade, se ha-de fazer ou um prodigio ou uma sensaboria. E, como não estejamos em maré de pro-

[1] Publicado, primeiramente, no n.º 123 da *Educação Nacional*, de 4 de Fevereiro de 1899 e no *Jornal de Noticias* do mesmo dia.

[2] Esta afirmação não é hoje sustentavel. Todos os nossos actores representam o *Frei Luiz*.

digios, hão-de por certo querer apresentá-lo melhor, como artigo viavel e vendavel que chame o publico ao teatro. Porque devemos recordar que o teatro é uma empreza mercantil e que, lá dentro, o emprezario é juiz supremo que, melhor do que ninguem, sabe o que é arte, a arte de que as plateias gostam.

Assim, nesta ordem de ideas, não é sêco e frio o celebre «Ninguem» dito apenas pelo baixo? Não será muito mais bonito nesse ponto meter em scena todos os personagens da peça, corpo de coros, etc., e fazê-los vir em massa, do fundo do palco até á ribalta, para dizer esse «Ninguem», primeiro *forte* e depois *pianissimo?*

É caso para pensar; mas não antecipemos.

Numa boa opera, com principio, meio e fim, teremos sempre o grande dueto de amor, os bailados mais ou menos caracteristicos ou nacionais, os concertantes de grande sonoridade e de caracter grave, e finalmente a scena da igreja, o classico côro de frades comandado pelo segundo baixo, cavalheiro geralmente simpatico á plateia que, jovial e distraídamente, o escuta ha bons vinte anos (1).

No *Frei Luiz,* á falta dos amorosos convencionais, poderá introduzir-se o tenor apaixonado por Maria até á chegada do Romeiro, mas desprezando-a desde que este lhe diz quem é, donde vem e para onde vai; o que dará logar a uma scena de grande agitação, seguida de copioso concertante, no qual o baritono (2) (Frei Luiz) e o baixo

(1) Em S. Carlos, entre outros *funcionarios* desta natureza, havia em tempos um cabo de comparsas que, desde a entrada em scena, á frente da sua gente, era acolhido por ditos que partiam de varios pontos da plateia: «Olha o Morais, lá vem o Morais, vocês não vêem o Morais.» E Morais trocava olhares de inteligencia com os seus velhos amigos das cadeiras.

(2) Noto aqui esta atribuição da personagem do *Frei Luiz* á voz de baritono. Sempre me pareceu que só esta voz podia convir a tal figura dramatica. E chamo a atenção dos meus amaveis leitores para o que adiante digo a tal respeito.

(Dom João), sem comunicarem um com o outro, dialogarão entretanto em frases imitativas de alto contraponto, que se relacionam entre si musicalmente.

Poderá tambem entrar um *travesti,* o que é sempre bonito, alegra e distrai o publico; pagem gracil que, em prudente antitese com o Romeiro e em aria cheia de trilados e brilhantes corridas, anuncie a D. Madalena de Vilhena a chegada do agoirento peregrino. Tudo dentro da verdadeira sciencia dos contrastes.

Mas, como o Romeiro venha do Oriente, porque não o fazer acompanhar por um Nelusko qualquer, baritono *brillante,* com o duplo fim de o atraiçoar e de lhe ensinar o caminho até á fronteira, a um tempo tirano e cosmografo? O feliz Scribe não criou inutilmente este tipo de personagem geografico, ou solar. E o Oriente ainda nos sugere outras paginas não menos interessantes. D. João, á ida, é feito prisioneiro em Africa e levado para a Palestina — côro monosilabico de piratas; á vinda atravessa incolume o Egito — bailadeiras (scena de sedução) e ceremonias liturgicas de facil compreensão para os coristas, em geral pouco versados nas linguas e literaturas ancestrais.

Os compositores moços, ousados e convictos de originalidade, amantes sinceros do pitoresco, terão porém para eles o incendio em casa de D. Manuel de Souza Coutinho; grande scena que virá toda cortada de sabias harmonias e passagens contrapontadas, harpejos descritivos em orquestrações alucinantes, modelações arrojadissimas, raras series ascendentes e descendentes, tudo efeitos novos, estranhos de sonoridade, em que o musico, inspirando-se na *Encantação do Fogo* da Walkyria de Wagner, conseguirá ficar sempre pessoal, segundo usam afirmar os criticos profissionais.

Hoje estão em moda as exterioridades wagnerianas, como já o estiveram tambem as de Meyerbeer, grande

conhecedor dos publicos mundanos. E, porque as deste figurino já vão cançando, é que deixamos de apontar a scena a bordo e a respectiva *Aria della tempesta,* de facto verdadeiramente necessarias para completar a fisionomia psicologica do geografo do Levante.

Como se vê, não é muito dificil de arquitectar um libreto de opera, quer para grande, quer para pequeno; arte de deleite, mais ou menos sensual, mais ou menos habilmente construida e apresentada, é o que todos nós sabemos.

Não se trata porém duma concepção deste genero, porque dentro dela ha sempre lugar para paginas musicais de efeito tanto mais seguro quanto o publico já a ele está habituado, já o espera mais ou menos, já sabe *grosso modo* que o não molestará com fortes surprezas. Nem o cança, nem o humilha; deleita-o e não o agita.

Trata-se sim de saber se, conservando a esse assunto toda a pureza e nobre simplicidade das suas grandes linhas, ou se, aumentando-lhe ainda essas qualidades, ele se presta a ser tratado *no sentido da musica,* intendendo esta expressão como a intendia Wagner; isto é, de saber se poderemos com ele obter largas paginas contendo sentimentos ineditos, traduziveis em formas musicais, e justificaveis por intensa comoção estetica diferenciada, de maneira que a musica aí conserve todo o seu valor artistico, tal qual o encontramos na forma pura integral, a sinfonia beethoviana; e que a obra de arte seja o que quer que é de novo.

Num dos ultimos opusculos [1] Wagner expõe por completo a sua teoria musical do drama lirico. Diz ele: A

[1] *Sobre o emprego da musica no drama,* citado por Kufferath nos seus *Les Maîtres Chanteurs de Nüremberg.*

nova forma da musica dramatica deve, para constituir uma obra de arte, ter a unidade do estilo sinfonico. Esta unidade resultará duma trama de motivos fundamentais que penetram toda a obra e que, á maneira do que sucede no estilo sinfonico, se opõem uns aos outros, se completam, se transformam, se separam e voltam a encontrar-se; com a diferença porém de que, aqui, é a peça executada e desenvolvida (musicalmente) que determinará as combinações e as oposições que, na sinfonia, haviam primitivamente sido determinadas por motivos de dança. A nova forma tem portanto de adaptar-se estreitamente a esse estilo em todo o decurso da obra, e não sómente sobre algumas partes arbitrariamente destacadas do todo.

É este conjunto de ideas que nos deve levar á resolução do problema, no intuito de se fazer arte expressiva e não méra decoração. Convém pois saber se ele é adaptavel ao têma literario contido no *Frei Luiz de Souza* de Garrett.

Em musica, mais do que em nenhuma outra arte, o amor é o principal sentimento, ou *motivo interior,* na expressão wagneriana, o fermento ou elemento fecundante mais energico de qualquer obra; e, na forma dramatica, uma excepção apenas se conta, penso eu, á correspondente ordem de comoções esteticas. É o *Fidelio* de Beethoven, o qual, como um dia ouvi a Gevaert, o sabio e espirituoso director do Conservatorio de Bruxellas [1], só se explica pelo extraordinario e colossal genio do seu autor: encher três actos de melodrama banal, sem episodios amorosos, e onde apenas aparece a bondade e a esperança da mulher em procura do marido para o salvar, produzindo constante entusiasmo em todos os publicos, só o compreendia feito pelo gigante da 9.ª Sinfonia.

[1] Gevaert faleceu ha poucos anos.

Mas no *Fidelio* ha ainda a esperança, como motivo interior, em contraste violento com o odio do tirano da peça e, no fim, como em todo o melodrama ingenuo, «triunfa a virtude e é punido o vicio»; marido e mulher acham-se de novo reunidos e felizes, podendo amar-se.

No *Frei Luiz,* ao contrario, achamos um motivo interior unico, o *Mors-amor,* gerando o terror que anda no ar, que envolve todas as personagens numa densa atmosfera de mau presagio; sente-se, adivinha-se a proximidade duma tremenda catastrofe. E esse elemento tragico, mais pavorosamente intenso do que em qualquer outra tragedia, esse terror absorve afinal o drama inteiro porque incide de preferencia sobre o fruto delicado e inocente do amor pecaminoso e fatal, em Maria, personagem estranhamente percursora duma nova forma de arte que, como atrás ponderei, só muito tarde deveriamos ver chegar do Norte, onde o maravilhoso mais parece misturar-se á vida de todos os dias.

No *Tristão e Isolda* de Wagner, o *Mors-amor* é concebido dentro do idealismo germanico e duma religião de infinita misericordia; Isolda morre feliz por deixar o contingente da vida real e poder ir gosar, eternamente, o amor de Tristão. Durante o violento e agitante drama ha, contudo, um acto inteiro de amor, compartilhado, o segundo, e outro todo repassado de incerteza, o primeiro. No *Frei Luiz,* pelo contrario, todos os actos são invariavelmente tragicos e dominados pela mesma ancia e terror, e as personagens vivem numa mesma atmosfera, comum a todas elas. No drama alemão, só os dois amantes é que são absorvidos pelo têma humano, pela paixão que anima a obra; todas as outras figuras vivem fóra dela, resultando daí grandes contrastes e oposições.

Note-se que Wagner, como ele proprio dizia a Liszt numa carta escrita quando ia tratar o *Tristão,* considera-

va-o a este como «a concepção musical mais simples e mais exuberante»; porisso mesmo vêmo-lo, não aumentar o numero de episodios tendentes a dar variedade á musica, mas pelo contrario eliminar do drama todos quantos pormenores podessem diminuir a intensidade dos três grandes momentos nele considerados, pormenores que são abundantissimos na lenda bretã. Simplificou, reduziu o assunto, condensando-o dentro das suas grandes linhas.

Procedendo assim, Wagner seguiu uma maneira absolutamente oposta á dos poetas dramaticos da França quando constroem libretos de opera de grande espectaculo. Se algum dramaturgo francez houvesse pensado em se inspirar nas aventuras de Tristão e da loura Isolda para delas extraír um drama ou uma opera, diz M. Kufferath [1], é fóra de duvida que, quando mais não fosse, sempre procuraria utilisar as peripecias muito caracteristicas. Mas, desta forma, não teriamos o drama profundo e apaixonado que nos deu Ricardo Wagner, e apenas uma opera panoramica [2] para ajuntar á serie que compreende *Rolando em Roncesvales, A Rainha Berta, O Rei de Ys* (Lalo), *Herodiada* e *Esclarmonda* (Massenet), *Sigurd* (Reyer). O ilustre musicografo observa porém que, nessas palavras, considera apenas o aspecto poetico e dramatico da questão e, de maneira alguma, tenta diminuir o valor musical das operas citadas.

Esta consideração parece mais do futuro emprezario da *Monnaie*, de Bruxelas, que até talvez o já fosse ao tempo, do que do professor e critico eminente. Para mim, entretanto, a questão é fundamentalmente a das relações em que o têma dramatico deve estar para com a musica que

[1] Maurice Kufferath, *Tristan et Iseult*. É o mesmo estudo atrás citado.

[2] *Opera panoramica* é uma formula incontestavelmente justa e feliz pelo valor pitoresco e evocativo que tem.

o traduzirá na scena. E penso que, no caso do *Frei Luiz de Souza,* dado o seu caracter estructural, longe de seguir-se rigorosamente o processo eliminatorio de Wagner, convém adoptar-se o da junção de episodios e peripecias que dêem logar a paginas de variada expressão musical. Tal como foi concebido pelo seu autor, parece faltarem-lhe as combinações e oposições, indicadas na teoria wagneriana atrás exposta, como necessarias para provocar a *trama de têmas fundamentais* que constitue a sinfonia com todos os seus movimentos, contrastes e estilo proprio.

Como porém realizar esse intuito?

Seria talvez possivel, transformada a acção, modificadas as suas condições de equilibrio, fazendo de Maria a personagem capital e centro dessa acção, referindo-lhe o drama desde o principio e criando-lhe uma situação independente animada de vida mais vasta, seria talvez possivel que, musicalmente, o problema se tornasse soluvel; teriamos porém assim uma *Maria* e não um *Frei Luiz,* tal como os alemães querem para o *Fausto* de Gounod que intitulam *Margarida.* E neste caso, desde que a personagem de Maria passasse por estados de alma diversos que provocassem paginas musicais de expressões diferenciadas, certo é tambem que não se trataria do drama de Garrett, porque este começa depois da terrivel suspeita haver penetrado na alma sensibilissima da filha de Manuel de Souza Coutinho. E devemos aínda lembrar-nos de quanto o episodio final, em que Maria aparece dizendo aos pais: — «aqui não morre ninguem sem mim», enfraquece a profunda filosofia do drama e, desde logo, nos faz esquecer que está ali o protogonista, o *Frei Luiz de Souza!*

Quanto a mim pois, o *Frei Luiz,* musicalmente falando, dará apenas assunto, ou para uma serie de scenas homogeneas, a ponto tal que ha a receiar enfado; ou

então para uma só grande pagina sinfonica de largo caracter tetrico e fulminante.

As tentativas realizadas até hoje ([1]) parecem confirmar esta opinião. Entretanto, em arte como em tudo o mais, devemos sempre contar com os desmentidos que nos dão os Beethovens e os Wagners. Quem seria capaz de imaginar que o libreto do *Fidelio* podesse provocar a esplendida inspiração beethoviana? E Wagner, durante muito tempo, não desprezou o têma do Lohengrin por incapaz de o sugestionar?

Independentemente pois dum acaso que não pode prejudicar este modo de vêr, sou levado a acreditar que o *Frei Luiz de Souza* não deve ser tratado na forma do drama musical embora, como *opera*, possa dar tudo quanto o genio creador dum grande artista consiga imaginar em redor dum assunto que, esteticamente, é mero pretexto para se fazer uma qualquer musica. Como *drama musical*, dará unicamente uma larga pagina sinfonica, dum movimento crescente em agitação e expressão tragica.

. .

Neste artigo ha uma parte sobremaneira grotesca que durante algum tempo pensei eliminar: — toda a que se refere ao libreto de opera. Mas, reconsiderando, quer-me parecer que entre nós se tomam a serio varios dos elementos que constituem esse aspecto devéras inferior do espectaculo teatral. Operas modernas tenho visto em que os mais absurdos e incoerentes episodios se reunem para serem tratados com a mesma atenção dispensada aos elementos fundamentais da acção. A estetica da opera não

([1]) Adiante veremos como devem entender-se estas palavras. Em Fevereiro de 1899 não pude completar o meu estudo nesta parte, em virtude da proximidade em que nos achavamos do Centenario Garretiano, que ia então festejar-se.

fez grandes progressos nos ultimos vinte anos. E publicos ha, aliás seriissimos, que ainda hoje escutam com respeito e admiração as lições de geografia que, ao almirante dos mares das Indias, dá a Africana de Scribe e Meyerbeer, que, por sinal, é uma das menos autenticas rainhas do Industão; as ceremonias cultuais da Aida, do Rei de Lahore e ainda dessa mesma Africana hindú, as quais parecem vir em linha recta dos *Cabarets* de Montmartre; os bailados caracteristicos de todas estas e de muitas outras operas, e o ridiculo Orientalismo dos seus autores. E toda essa musica, que méramente por moda nasceu, passa, morre ou desaparece sem deixar vestigios, mas depois de ter anulado muito temperamento por vezes de tal ou qual valor.

Por isso reedito integralmente a parte a que me refiro e até porque, em outros pontos, ela responde a certa concepção do drama lirico que a nossa critica teatral julga dever aconselhar aos compositores moços. Um pavor!...

Este artigo ficaria contudo sem confirmação pratica se eu não o completasse com a noticia sobre «as tentativas até hoje realisadas» para tratar o *Frei Luiz de Souza*, em musica, tentativas que eu julgava serem varias, de que ao tempo não pude ocupar-me, e que de facto se redusem a uma só; porque me consta haver apenas, sobre esse tema, a opera do Snr. Freitas Gazul, cantada pela primeira vês no Teatro de S. Carlos a 19 de Março de 1891. Não me ocupei dela porque a não conhecia. Uma pertinaz doença impedira-me de a ouvir e, apesar de ela ter ido pouquissimas vezes á scena nessa epoca, e dos elogios de que então foi objecto, nunca mais foi executada. Não sei tambem que houvesse sido impressa a sua partitura para piano e canto; creio até que permanece manuscrita em poder do seu autor. Não ha portanto modo de apreciar essa obra fóra das noticias jornalisticas que deram conta

das suas representações. A elas tive pois de recorrer extraindo o que adiante segue.

Mas, antes de as citar, duas palavras sobre o libreto desta opera. Ele não foi publicado na integra e conheço-o apenas pelo resumo em prosa que editaram Costa Sanches & Filhos no mesmo ano de 1891. O entrecho segue a par e passo o drama garrettiano, com a sua divisão em tres actos. Creio porém dever deduzir, das criticas dos jornais, que a opera foi executada em quatro, sendo porventura dividido o primeiro em dois.

Algumas das rubricas desse resumo são engraçadissimas. Assim, após a enunciação dos personagens, indica: —«Epocha, fins do seculo XVI». Mas o primeiro acto passa-se numa «Camara antiga luxuosa e do estylo do 17.º seculo». Garrett, como se sabe, não fixa precisamente a epoca da acção; apenas descrevendo a scena do primeiro acto, marca: «Camara antiga, ornada com todo o luxo e caprichosa elegancia portuguesa dos principios do seculo dezesete». Deu-se pois um dos muitos descuidos em que caem os teatros de opera italiana, incoerentissimos, entre outras cousas, na indumentaria das varias scenas; descuidos que suponho já estarem estudados no *José do Capote*, a outrora celebre scena comica do Taborda.

De todos os jornais que eu li a respeito destas representações, foi o *Diario de Noticias* que mais largamente delas se ocupou, consagrando-lhe quatro artigos. No primeiro, de 20-3-1891, dá uma curta apreciação da obra, porque o adiantado da hora a que terminou o espctaculo a tal o obriga—e conclue da seguinte maneira:

«Numerosa concorrencia. Um publico escolhido, o publico das *premières*, festejou o maestro Gazul pela sua composição, que encerra trechos notaveis, distinguindo-se entre todos a scena de *Madalena*, *Frei Jorge* e o *Romeiro* no 3.º acto, excelentemente tratada e inter-

pretrada com primor por Theodorini, Menotti e Wulmann. É essa sem duvida a melhor pagina da partitura, instrumentada por mão de mestre, mas que tem algumas scenas longas, com especialidade no ultimo acto».

No segundo artigo, do dia 21, apresenta a biografia do snr. Freitas Gazul, referindo-se pormenorisadamente ás suas composições de caracter sacro, ás suas Oratorias, operetas e obras varias. No terceiro, do dia 22, trata das relações em que o drama de Garrett, conhecido pela sua simplicidade tragica, está para com a musica. Cita as proprias palavras do poeta e conclue pela seguinte apreciação:

«Essa simplicidade tragica, que Garrett tão primorosamente descreve, torna o *Frei Luiz* muito dificil de se tratar em musica, no momento em que o libreto se não afaste do drama e a ele se cinja completamente. Não ha ali scenas que preparem grandes efeitos das massas corais e instrumentais, hoje tanto em voga na maior parte das operas modernas, lances complicados que se prestem a muita variedade na musica [1]. Só um genio como o de Bellini ou de Verdi poderia arcar com aquela dificuldade extrema pela extrema simplicidade dos meios que Garrett adoptou».

Com estes tres artigos ficara convenientemente preparado o terreno para a critica completa da nova parti-

[1] É digno de notar-se o facto de, em 1891, se repetirem ainda as mesmas teorias ácerca da construção da opera que haviam sido formuladas vinte anos atrás e se encontram num artigo escrito por José Maria de Andrade Ferreira, a proposito do *Arco de Sant'Anna* do Sá de Noronha, em Março de 1868, e incluido no tomo II da sua *Litteratura, Musica e Bellas-Artes*, edição de 1872, a pag. 265. Aí se fala da necessidade dos bons finais de acto, dos grandes quadros de melodia vocal e instrumentação, da sciencia dos cheios essencial na opera moderna, e dos finais de peça em que as massas corais e instrumentais completam magnificos *Concertantes*. E cita-se o momento felizmente aproveitado por Noronha para compor um destes cheios em estilo verdiano.

O critico de 1891 copiára apenas o de 1868.

tura; é essa que se encontra expressa no quarto e ultimo artigo, publicado no dia 23 e que reza assim:

«Freitas Gazul, escrevendo a musica do *Frei Luiz de Souza*, a sua primeira opera dramatica, poz em evidencia os seus vastos conhecimentos musicais, a sua reconhecida sciencia de orquestração, mostrando tendencia para aquele genero pela maneira por que tratou algumas das scenas do drama, e especialmente a de *Madalena, Frei Jorge* e o *Romeiro* no 3.º acto, em que os sentimentos dos tres personagens estão perfeitamente acentuados, com uma grande verdade de colorido. É este, como dissemos já, o melhor trecho da partitura, uma pagina importante que um compositor notavel não desdenharia subscrever. Á parte desses, outros trechos ha dignos de menção, como o preludio, a primeira aria de *Madalena*, o dueto de *Manuel de Souza* e *Maria*, a scena de *Madalena* e *Frei Jorge* e o Final da opera. Encontra-se, porém, ali scenas demasiado longas, particularmente no 2.º e ultimo actos, em que os personagens não se destacam bem na musica, tornando-se por isso monotonos. No emtanto, para uma primeira opera dramatica e tratando-se de um assunto tam dificil de pôr em musica, não foi pouco o que Freitas Gazul fez. Se a inspiração lhe falta, possue, em compensação, a tecnica musical que outros não teem.»

Esta maneira de vêr parece resumir mais ou menos inteiramente a opinião corrente em Lisboa nesse momento. Os outros jornais que li manifestam-se quasi sempre por forma semelhante. Todos eles se limitam, porém, a dar uma apreciação no dia imediato ao da primeira recita, apreciação sempre curta, por causa da já citada hora adiantada a que havia terminado o espectaculo.

Dentre essas apreciações citarei em primeiro lugar a do *Seculo*, porque seja a mais extensa e importante. Começa por se julgar dispensado de expôr o assunto, de tam conhecido que ele é de todos. E continua:

«O libreto da opera de Gazul acompanha o desenvolvimento do drama embora os versos estejam a 100 metros de bem exprimir as situações e de descrever completamente os personagens creados pelo vis-

conde de Almeida Garrett. O poema, pois, pouco vale. Passemos á musica e digamos em poucas palavras, visto que a hora adiantada não nos permite entrar em detalhes circunstanciados.

Francisco de Freitas Gazul é um verdadeiro maestro, daqueles que sabem deveras do seu mister, e que acompanham o progresso da arte que cultivam com amor e respeito. A sua musica tem uma optima qualidade: — é só dele. No decurso da partitura não se depara com ideas melodicas, por outros inventadas, nem se sentem periodos musicais baseados em formas conhecidas. O que se encontra na partitura é seu, e só seu. Haverá quem lhe ache ás vezes sciencia de mais e arte de menos, e esse será um profano exigente na sua maneira de admitir a musica, mas ninguem negará que Gazul sabe apropriar ás situações e aos personagens a intenção melodica, e procura sempre largar o convencionalismo dos efeitos vulgares, que servem em geral para distrair a atenção e ocultarem, deste modo, a verdade que a descrição musical exigiria.

Na sciencia da composição não falemos, porque neste ponto Gazul é notabilissimo, como o provam a contextura da harmonia e a riqueza da instrumentação da sua opera. A partitura do *Frei Luiz de Souza* não é daquelas que se percebem completamente em uma primeira audição [1]; ha muitos efeitos, grande numero de pensamentos, imensa quantidade de detalhes que só pouco a pouco se vão apreciando. Entre diversos trechos, que muito nos agradaram, citaremos o terceto do 3.º acto, cujo caracter da musica se torna notabilissimo. É uma pagina de musica de grande valor.»

O *Diario Popular*, de 20-3-1891, não é menos afirmativo:

«Teve uma recepção muito lisongeira o *Frei Luiz de Souza*. O publico compreendeu que estava diante de uma opera que, musicalmente, isto é, considerada como resultante de um largo estudo e profundo conhecimento da arte dos grandes mestres, é de primeira ordem e fez justiça ao autor Freitas Gazul, saudando-o sinceramente. Com efeito, *Frei Luiz de Souza* como ortografia musical, como orquestração e como factura larga e firme, fica talvez como a melhor opera portugueza. É o caso de dizer que quem a escreveu sabe o que faz e não

[1] Porque diabo não se reservou o critico para analisar a obra depois de a ter intendido completamente? Que pressa teria ele de falar do que não percebera bem?

se acha alheio a nenhum segredo da moderna sciencia da harmonia e contraponto. Carece porém a opera por vezes de inspiração; falta-lhe o sopro divino do genio a dar calor e vida ás comoventes scenas daquele drama sentidissimo; necessitava que, á perfeição impecavel com que está construida, se juntasse a parte melodica indispensavel para tornar theatral qualquer poema lirico. Freitas Gazul requer um pouco a faisca de artista que Keil possue tam scintilante, como este precisava tambem do vasto repositorio de sciencia musical de que dispõe Gazul. É este o nosso franco parecer que, cremos, é tambem o da maioria.»

O *Jornal do Comercio* formúla uma opinião que se não afasta dos tres anteriores; mas não se mete tanto por terra dentro. Mais caracteristico foi porém o critico das *Novidades*, ha anos falecido, que me informou particularmente, a meu pedido, acerca do valor da partitura do snr. Freitas Gazul: «Disse-me o Mancinelli, e ele não é homem para lisonjas, que nessa opera tudo está no seu logar».

Mancinelli foi o regente de orquestra que dirigiu as representações.

Sinto devéras que a minha doença me impedisse de assistir ás representações duma obra tão importante.

Um facto porém me impressionou desde logo, ao lêr as noticias dos jornais, quando se referem á interpretação dos varios cantôres. Diz um deles que o tenor Gabrielesco, no papel de *Frei Luiz,* fôra correcto, mas não possuía a distinção e nobreza requeridas pela personagem. Seria isso devido apenas ao temperamento desse artista, ou principalmente ao caracter da voz de tenor? Como atrás expuz, nunca pude imaginar essa personagem interpretada por outra voz que não seja a do baritono; só esta corresponde á sua edade; só tem as qualidades de doçura, gravidade, profundeza, calôr e energia mascula que tal figura exige. E recordo o que atrás citei de Garrett, quando

este diz que... «repugnava-lhe pôr na boca de Frei Luiz de Souza outro rythmo que não fosse a elegante prosa portuguesa que ele, mais do que ninguem, deduziu com tanta harmonia e suavidade». Esse ritmo, para mim, exige ao mesmo tempo um timbre cuja afinidade mais acentue as qualidades que o dramaturgo justamente encontra na nossa prosa. E esse não pode deixar de ser o da voz central e mais espontanea do homem, a voz de baritono.

Afóra este ponto nada podemos concluir dos citados artigos jornalisticos relativamente ás qualidades intrinseças da obra do snr. Freitas Gazul. Tratou-a na forma de opera, ou de drama musical? Não se sabe. Só nos falam de varias peças, arias, duetos, trios, mas não nos dizem qual o seu tipo formal. Entretanto era-lhes conhecido o titulo e até a forma do drama lirico ou musical; porque em 1882 já Augusto Machado assim classificára a sua *Laureana*; e em Março de 1883 cantava-se por primeira vez em Lisboa o *Lohengrin*.

Qual o caracter da musica dessa obra, como foi aí considerado o elemento mistico que é o mais profundo geradôr de toda a sua acção dramatica?

Não no-lo dizem; e contudo o Lohengrin deu-lhes largo ensejo para compreenderem a influencia que um têma dessa natureza pode exercer na construção do drama musical. Parece que até desconheciam, por exemplo, as belas paginas literarias que Baudelaire escreveu sobre o preludio mistico em que se revela o misterio do Santo Graal. Nem até literariamente quizeram apreciar a producção artistica de que falavam.

Afinal, do que sentenciaram os criticos, apuramos sómente:

—que a musica dessa obra se não parece com a de ninguem, o que nem sempre é bom;

—que tudo nela está em seu lugar;

—que ha aí peças que um compositor notavel não desdenharia subscrever;

—que a instrumentação é de mão de mestre;

—que ao autor só faltou o genio artistico de Bellini, Verdi ou Alfredo Keil para a cousa saír melhor;

—mas que muitos dariam um olho ao diabo para saber o que ele sabe.

POST-SCRIPTUM. Levado por um escrupulo talvez excessivo, já quando fechado este capitulo, quiz vêr como *As Novidades*—o mais importante jornal da noite ao tempo—apreciavam a nova opera; e no seu numero de 20 de Março encontro a seguinte noticia:

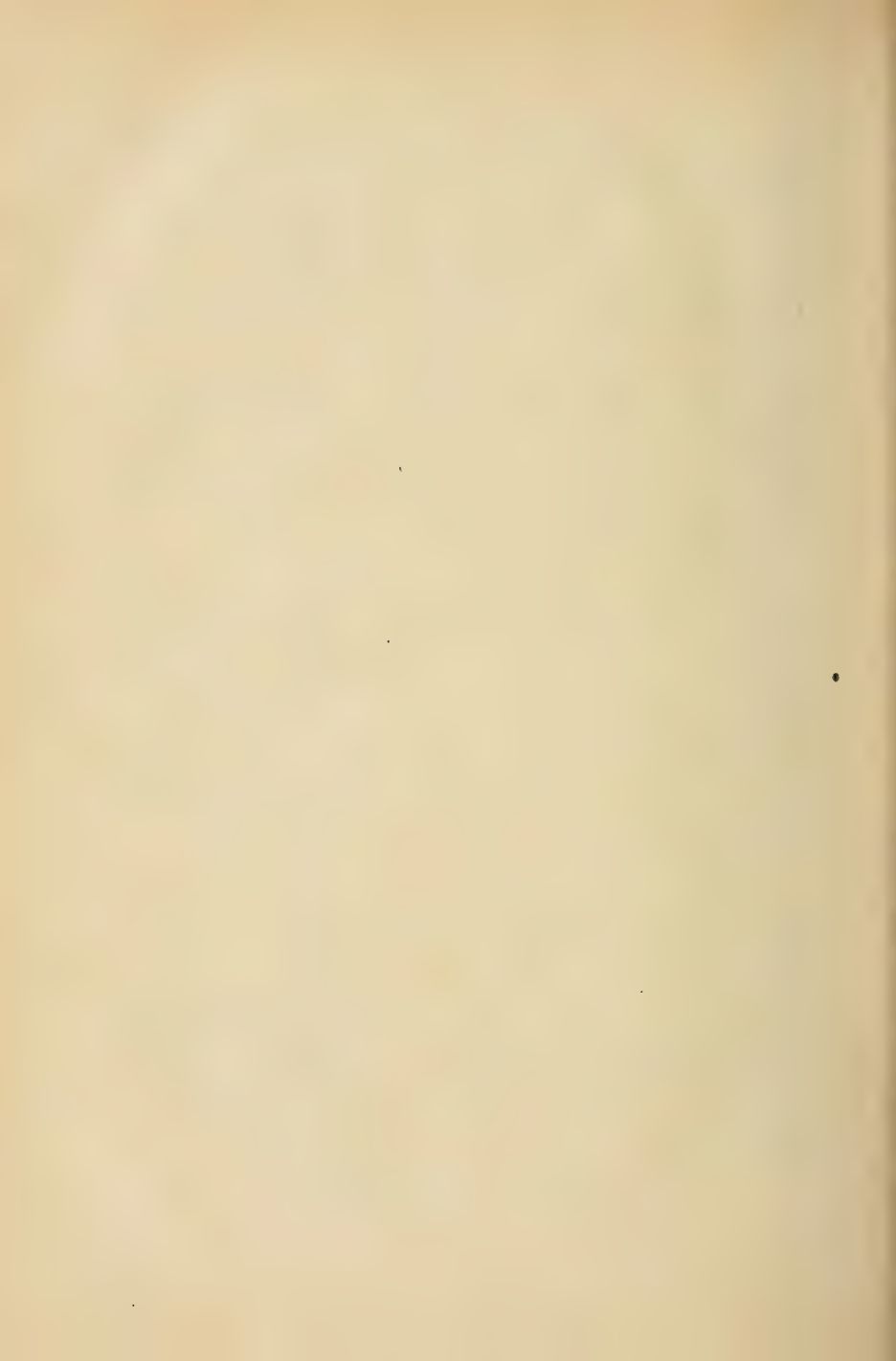
«Só depois da segunda audição é que será possivel fazer uma apreciação da opera *Frei Luiz de Souza*, do Maestro Freitas Gazul, que hontem se cantou, pela primeira vez, em S. Carlos.

«Não é um trabalho simples, vulgar, sem lavores artisticos, sem processos scientificos; afigura-se-nos, pelo contrario, uma importante manifestação de arte, a revelação d'um artista muito ilustrado.

«Por agora diremos apenas, que o maestro foi muito aplaudido, que a sua opera fez, geralmente, uma excelente impressão, e que com pequenas modificações, especialmente no libretto, será trabalho digno de horizontes mais largos.

«O desempenho é notavel, etc.».

É dificil dizer mais em tam poucas palavras, e tanto assim que o critico, nem depois da segunda recita, formulou a sua apreciação. Pois é pena! Porque, a julgar pelo pano da amostra, ela devia ser diversa das outras atrás transcritas, sobretudo se nos indicasse quais as pequenas modificações a introduzir especialmente no libreto para fazer da nova opera um trabalho digno de horizontes mais largos.

O homem não tugiu nem mugiu mais.

NO SAMEIRO

I—UMA VISTORIA EM BRAGA

A Francisco Braga.

No alto do *Gross Glochner*

O culto da Virgem tem, entre nós, o seu primeiro centro de atracção e peregrinação no Sameiro, a nascente de Braga. É lá, na mesma encosta em que, mais para norte, se estende o Santuario do Bom Jesus, do Monte chamado, que se ergue a estatua consagrada á Mãe de Deus. Mas o actual monumento não é o primitivo, nem com ele se parece; nem tam pouco ocupa o logar onde inicialmente o haviam colocado. Lançou-o ha muitos anos por terra [1] um temporal desfeito, pela calada duma noite «de vergonhas coitadôra», diziam; e só deram pelo caso na ma-

[1] Esse primeiro monumento foi, segundo leio algures, inaugurado a 12 de Agosto de 1869. A sua queda deu-se a 9 de Janeiro de 1883.

nhã seguinte quando a estatua, colossal então, apareceu degolada e deitada de costas entre os destroços da grande fabrica.

Testemunhas presenciais do caso não as havia, nem poude havê-las em tal sitio e com tam mau tempo. Eis porque se fez precisa a vistoria a que vou referir-me. Antes de mais nada devo porém descrever o que era o monumento que a ela deu lugar.

A fabrica primitiva tinha um caracter estranho, nada vulgar; pode dizer-se até que era constituida apenas pela estatua. Na sua composição esta obedecia, é certo, ao *canon* consagrado nas imagens de Senhoras da Conceição: um corpo de mulher, trajando roupagens de longas pregas com um resplendor de estrelas na cabeça e os pés apoiados sobre o Mundo circundado de serafins, em meio do crescente de pontas levantadas. Essa estatua colossal, de 4 a 5 metros de altura, senão mais, duma peça só, assentava porém quasi directamente no lagêdo a nivel do solo, com intervenção apenas dum ressalto de cantaria, duns 40 centimetros de altura. E o lagêdo, assás extenso e cercado duma balaustrada baixa, curva em planta e aberta na direcção do vale, era prolongado por uma escadaria que acompanhava até certo ponto o pendor da encosta. O que, porém, acima de tudo, mais ainda surpreendia nessa obra descomunal, era a sua situação no ponto mais avançado da chan superior, sobranceira a todas as vertentes e batida, em plena liberdade, por todos os ventos da montanha.

A Virgem dominava dali extensos vales desenrolados a seus pés num semicirculo de longo raio e, com o olhar, abrangia um vastissimo panorama que, segundo certa *Memoria* publicada em Braga no ano de 1904, é porventura o mais amplo do paiz; de lá avistam-se três cidades — a capital do Norte, a capital do Minho e o Berço de Afonso,

varias vilas, algumas serras — Marão, Cabreira e Gerez, e uma larga faxa do mar distante.

É a *Memoria* que o diz.

A igreja, construida depois da estatua e nas suas costas, ficava a uma grande distancia na referida chan, marcando-lhe o segundo ponto extremo, e limitando por esse lado o campo em que se efectuariam as habituais romarias e se reuniriam as não menos habituais peregrinações. O templo não estava terminado á data dos acontecimentos a que vou referir-me; apenas a sua fachada se erguia já então de todo, ou quasi de todo, terminada.

Tal era o conjunto de edificações existentes em Janeiro de 1883. A estatua não parecia contudo datar da epoca em que, se a memoria me não engana, eu a vira fazer nas Oficinas Amatucci do Porto, á rua de Santa Catarina, entre os anos de 1866 a 1869. Pelas suas dimensões e pela situação que lhe deram no topo da serrania, mais se diria concebida por gentes de outras idades, pelo mesmo barbaro espirito geradôr dos megalitos da Bretanha, da Inglaterra e da Irlanda, levantados em regiões agrestes por homens que levavam vida rude e brutal, lutando com as féras, com uma natureza inhospita e com outros povos tam ferozes e inhospitos como estes climas e essas féras. Ou então gerado, sem a meiguice e a doçura da nossa gente amaviosa, da terra amena das fregideiras e do Longuinhos, e antes no sentimento brutalmente dominadôr da *Germania,* erguida no alto dum monte do Rheno pelos alemães, após a guerra de 70, a qual, na sua qualidade de afirmação de força militar e genio guerreiro, a olhar para poente, não passa de uma afronta para a França vencida.

A Santa lá ficava sosinha no topo da encosta, exposta á furia dos vendavais, como as deusas e deuses vagabundos das velhas mitologias. Não procedia evidentemente da suavidade do culto cristão, e tanto menos quanto tentava

representar o mais suave dos seus simbolos. E por isso, quando tiveram de a *substituir* por outra, logicamente abandonaram este tipo de monumento. Ele só se explicaria por uma corrente de sentimentos violentos que, em certa epoca e no dizer de Camilo Castelo Branco, invadira a Roma portugueza; a mesma corrente que para sempre afugentaria a graça carinhosa dos tempos da sua mocidade.

Admira porém, dadas as dimensões do monumento e a sua situação de completo desamparo no alto da montanha, como ele tantos anos poude resistir á furia dos elementos, que parecia estar provocando. Entretanto foi de grande e dolorosa surpreza a impressão causada no burgo bracarense pela noticia da sua queda! O caso era em extremo complicado para os seus habitantes e com dificuldade poderia ser compreendido em toda a sua extensão pelas pessoas de fóra da terra. Por isso tambem eu não soube, ao tempo, apreciar devidamente a agitação provocada pela queda do monolito, nem até lhe liguei grande importancia.

Tive porém de me ocupar do caso por dever de cargo.

Eu pertencia então ao pessoal da Direcção das obras publicas de Braga, mas achava-me retido em casa por doença grave dum parente. Ora uma tarde foi o servente da Direcção levar-me a noticia de que eu havia sido nomeado para a *béstoria,* por *orde* do snr. juiz. Estranhei o encargo.

Este servente, a quem chamavam — o João [1] — era um velho alto e sêco, já muito curvo e escalavrado, com uma enorme calva luzidia, côr de pau buxo antigo, por cima duns olhos azues, enormes tambem, mas vazios e

[1] Parece que o seu nome era João Branco.

raiados de sangue; a bôca rasgava-se-lhe á vontade num carão ossudo e escuro, e era habitada apenas por uns três ou quatro dentes colossais, irregularmente dispostos e mais escuros do que todo o resto. Apesar da barba rala, de passa-piolho, dir-se-ia da familia do *São Jeronimo* de Dürer que está nas Janelas Verdes; parecia-se com ele duma maneira flagrante. A voz forte, profunda, lenta e aspera; os gestos e a acentuação anciada, arquejante, das palavras como dum profeta alucinado que andasse pela Terra a anunciar o fim do Mundo. Em Braga assegurava-se que ele era do tempo dos francezes!.....

Quando o João aparecia em minha casa, sentava-se derrancado no primeiro degrau da escada e anunciava-se. De cima mandavam-lhe um copo de verdasco e um pouco de conduto; e ele, bebendo, comendo e falando ao mesmo tempo, ia dizendo ao que vinha. Naquela tarde, porém, quiz falar comigo directamente. Era caso de escada acima. E, porisso, subindo ao meu escritório, explicou-se da seguinte maneira:

— Pois eu fiz o sacrificio de vir até cá para dizer ao meu engenheiro que foi nomiado para a *béstoria* da Senhora do Sameiro, e que, amanhã, cá vem a *carruaige* buscar *bóssioria* por *orde* do snr. juiz (1).

Perguntei-lhe de que se tratava e porque havia vistoria; e o homem, em estilo da *Voz do Profeta,* expoz pouco mais ou menos os seguintes apocalipticos casos:

— Vai por aí uma grande zaragata com as duas confrarias do Senhor do Monte e da Senhora do Sameiro; os que são pelo Bom Jesus querem que a *Birge* caísse porque não tinha poder contra o raio, e que foi um raio que a partiu; os amigos da Santa, por seu lado, dizem que

(1) Leio nos jornais da epoca que a vistoria foi provocada pela meza da Confraria de N. S. do Sameiro e correu pelos serviços do 1.º oficio judicial da terra.

aquilo foi obra de malvados que a deitaram abaixo com *polbra* ou *delamite*. Aqui p'ra nós, acrescentou ele em tom mais baixo de confidencia importante, a Santa foi o diabo que apareceu ao Senhor do Monte, os rendimentos diminuiram-lhe desde que ela lá está e aquilo não foi bom, nem para uns, nem para outros. Mas *bóssioria* sabe melhor do que eu o que são estas cousas de confrarias e por isso não ponho mais na carta.

Este filho de Braga não admitia certamente que alguem podesse ignorar as tais cousas; o mundo resumia-se para ele em confrarias e peregrinações, e na Direcção das Obras publicas. E nada mais. Só me perguntou se tinha *ordes* a dar-lhe. E lá se foi oscilando sobre os grandes pés arrastados.

Eu fiquei-me a magicar no misterioso caso em que a metereologia, a mistica, a demonologia, a arte do pedreiro e outras cousas ainda mais ou menos sobrenaturais andavam á matroca; tive até por momentos desejo de pedir escusa do desagradavel encargo. Mas afinal concluí que, se me haviam escolhido sendo eu o mais novo da Direcção, é porque nenhum dos mais velhos queria ir á vistoria; que, por isso mesmo, me não dispensariam dela; e que, feitas as contas, devia aproveitar o ensejo, nada vulgar, de ver desvendar-se um misterio de tal genero e gravidade.

E, acatando as *ordes* do snr. juiz, fui á *béstoria*.

Sempre pensei que entre a religião que produziu a Catedral de Reims e os Jeronimos, a Missa em *Si* menor de Bach, o Requiem de Mozart e a Missa em *Ré* de Beethoven, e a religião que fez nascer o Stabat Mater de Rossini e a Virgem do Sameiro do Amatucci, alguma diferença havia; e que, se essas eram uma só religião, em si mes-

mas consideradas, não o eram nas obras a que me refiro e em que se manifestavam simbolica e esteticamente por tam diversa forma. Não me pareciam irmans as almas que geraram esses dous grupos de simbolos. Os primeiros comoviam-me profundamente, os dois ultimos deixavam--me indiferente. Não se tratava duma questão de arte superior, nem de superior religião a que, para mim, se agitava no caso bracarense; mas sim duma arte mediocre e duma mediocre atmosfera mental que tornariam esse caso menos interessante ainda. O maximo interesse residiria porventura na luta de confrarias a que se referira o Habacuque das Obras publicas; o que tam pouco me interessava e, nem por um momento, deveria tomar a serio. Atoardas de burgo pequeno, sem alta vida propria, sem lutas nobres e viris, cuidava eu.

E, entretanto, no culto da propria Santa derrubada, alguma cousa de comovente soubera gerar o povo das cercanias de Braga. Verificara-o havia mezes apenas, como em outro ponto já contei:—Um bando de ceifeiros atravessava a cidade, ao cair duma deliciosa tarde de verão; regressava aos seus casais e ia cantando o hino da Senhora do Sameiro, composição que não vale mais do que valia a estatua da vistoria. Mas esse côro, enriquecido naquele momento duma grave e complexa harmonia, tornára-se luminoso e profundo como a luz do sol poente que nos envolvia; para mais, vinham sobrepor-se-lhe passagens contrapontadas, cujas scintilações em falsetes agudissimos riscavam sobre a onda sonora como riscam as estrelas cadentes no azul nocturno do ceu. E uma nobre comoção nos invadia; porque essas pobres gentes cantavam á Virgem dos seus sonhos de crença com todo o abandono e graça das almas ingénuas e simples.

Passando do Povo para os Senhores da cidade, tudo me levava a crer que era de uma vez essa ingenuidade e

simpleza dos espiritos; e que lá no monte, no acto da vistoria, não ouviriamos assim cantar o hino da Santa. Outra seria a musica e outros os musicos. Mas que fazer?... Lá se resolveria o caso.

Era um dia alegre e fresco de Janeiro. Lá no monte a nortada picava na pele e avivava as idéas. A tipoia, que viéra buscar-me, parou ao meio dia junto do monumento destroçado pelo vendaval, ou pela maldade dos homens. E pouco depois reunia a comissão da vistoria cujos membros eram numerosos.

Presidente, o juiz Adriano Cameiro Sampaio, homem espirituoso e de finissimo trato; vogais:—o já então velho Pereira Caldas, medico, professor do liceu e grande erudito bracarense [1]; dois mestres de obras que, segundo leio agora, se chamavam Cunha e Pereira; e dous engenheiros, Guedes Infante e eu. Rezam ainda os jornais que tambem lá se encontrava o delegado do procurador regio, o escrivão do 1.º oficio e o vogal dr. Lopes Cardoso, medico e professor do liceu, como Caldas; mas pouco me recordo dêles, certamente porque não tiveram ingerencia alguma na discussão [2]. De toda essa gente já hoje são falecidos, pelo menos, Carneiro Sampaio, Caldas, Lopes Cardoso, Guedes Infante e os dois mestres de obras. Trinta e três anos dão para muita gente se meter a caminho da Eternidade.

Eramos aguardados por uma multidão tranquila e curiosa, com varias damas da melhor sociedade bracarense á mistura, e algum povileu. Lembra-me aquele conto de Tolstoi em que toda a população duma aldeia corrêra

[1] Ver a seu respeito a *Portugalia*, tomo II, fasc. I, p. 128.

[2] Ver o *Primeiro de Janeiro* de domingo, 14 de Janeiro de 1883.

para ver o homem que trabalhava com a cabeça. Nós tambem iamos trabalhar com as nossas cabeças. E, para bem vêrem como as cousas se passariam, afastaram-se todos para os lados, deixando-nos em redor um grande espaço livre. Mas quero crêr tambem que, assim fazendo, teriam talvez obedecido ás *ordes* do snr. dr. Juiz.

Exceptuando o presidente e o meu colega Guedes Infante, eu então não conhecia pessoalmente nenhum dos outros colegas do juri e apenas, de nome e de solida reputação, o velho Caldas, antigo republicano, incorrigivel e sabio, professor de matematicas e sciencias naturais, arqueologo e escritor, numa palavra a mais pura gloria do meio mental bracarense; devia representar ali a Sciencia Absoluta e particularmente a Meteorologia, pensava eu. Os dois mestres de obras, esses estariam no juri para defender os principios regionais das construções mais ou menos religiosas e quiçá para rebater quaisquer afirmações menos reverentes formuladas pelos pedreiros livres. Quanto a nós, engenheiros, creio que fomos escolhidos para considerar o pavoroso caso apenas sob o modestissimo aspecto da mecanica e da resistencia dos materiais.

Terminada a apresentação, gentilissimamente feita pelo juiz, passou cada um de nós a examinar os destroços do monumento. E, desde logo, muito banal e nada subtilmente, me pareceu que a grande fabrica caíra por estar mal projectada e mal assente no seu lugar. Eis os factos, tais quais os observei.

Como disse atrás, o monumento compunha-se da estatua da Santa que, por intermedio do globo do Mundo, assentava no lagêdo externo e horizontal, ao rez do terreno, na chan fronteira á igreja, lagêdo a que se seguia a escadaria pelo monte abaixo; e, em torno da estatua, corria uma balaustrada sobre que passava um corrimão ou forte moldura. Os destroços do monumento revelavam

porém claramente o processo empregado para que toda a obra constituisse um todo resistente e não susceptivel de deformação. Assim, o corpo da Senhora, feito de um só bloco de calcario que media uns 4 a 5 metros, apresentava, chumbado na sua base, um valente espigão de ferro que se cravava no Mundo; e este, por sua vez, fixava-se na rocha natural da fundação por meio de outro espigão, independente do primeiro e sem contacto com ele. A estatua achava-se então estatelada de costas no chão, a nordeste da posição primitiva, mas degolada; não largára contudo o espigão. A cabeça rolára para um lado, o seu resplendor para outro e, finalmente, o globo aparecia em cima do lagêdo, conservando, como a estatua, bem aderente o seu respectivo espigão.

Muita pedra aparecia partida ou fóra do seu lugar e uma parte dela havia até sido arrojada pela escadaria abaixo. O corrimão da balaustrada achava-se fracturado em pontos.

Para mim tornou-se evidente que a Santa fizera um longo e fatigante milagre em lá se ter aguentado por tanto tempo, e que se deitára abaixo porque não esteve mais para aturar a desagradavel situação em que a haviam colocado. Á obra faltavam as necessarias condições de estabilidade: a base era pequena para resistir aos esforços laterais exercidos pelas fortes pressões do vento; não haviam sido cortados no solo os ressaltos, ou degraus indispensaveis para o bom assentamento das alvenarias de fundação, e estas não estavam suficientemente travadas e argamassadas. De maneira que a estatua, tendo apenas apoio solido no ponto em que o espigão de ferro penetrava no solo natural, convertêra-se numa barra irregular ou alavanca encastrada num topo; e, desde que sobre ela incidiram, violentas e repetidas, as rajadas do vendaval, essa barra poz-se a oscilar sobre a base imperfeita, que ia cedendo;

as oscilações aumentaram a pouco e pouco de amplitude até que, inclinando-se mais e conseguindo arrancar os espigões dos seus encaixes, como quem tira uma rolha do gargalo duma garrafa, pregou consigo no chão.

Como indiquei, o massiço desconjuntado da infrastructura facilmente se foi deslocando, até que acabou por ceder, sobretudo, como era natural, do lado da escadaria e foi projectado, em parte e a grande distancia, pelo espigão que não largára o Mundo. Este bem chumbado estava; assim estivessem bem travadas e argamassadas as fundações, e bem calculada a base do monumento.

Foi isto o que eu vi e deduzi. Esperei porém que todos concluissem o seu exame. A pouco e pouco fômo-nos porém sentando, cada qual na sua pedra, e ficamos a olhar uns para os outros durante alguns instantes: o juiz fumando elegantemente o seu charuto, após haver trocado impressões com o Guedes Infante, seu parceiro das partidas de boston no club e com o qual porventura ainda na vespera assistira a uma das muitas discussões acaloradas que se aí travavam sobre materia religiosa; Caldas impassivel, em atitude fria e hirta de oraculo consagrado; os mestres de obras aparentemente bem dispostos a ver no que paravam as modas.

Eu era o mais moço e, segundo o uso estabelecido em tais casos, competia-me falar em primeiro logar. Por isso expuz desde logo a minha opinião: A obra fôra inicialmente mal concebida e mal feita; e ficando exposta num tal sitio a todo o tempo, tambem inicialmente fôra destinada áquele desastre. Devia porém afastar-se a hipotese do raio, visto como os metais empregados no monumento estavam intactos e nada, nos restos da estatua, atestava a sua intervenção. Tam pouco se podia admitir o emprego de explosivos, porque de polvora não havia os habituais vestigios, e de dinamite muito menos, atento o modo como

esta actúa, no sentido da resistencia que se lhe opõe, e o estado do corpo da Santa e do Mundo. E terminei referindo a teoria mecanica, atrás exposta, da queda da estatua sob a incidencia repetida das rajadas do vento ([1]).

Nenhum dos meus amaveis colegas estranhou que eu falasse em primeiro lugar, nem tam pouco apresentou objecções ao que eu acabára de expôr. Apenas um deles, não sei qual dos mestres de obras, discordou da minha opinião sobre o não emprego da dinamite.

— Como explicar, observava ele, essas lascas de calcario, tais como só a dinamite produz e que foram arremessadas em todos os sentidos, a tam grandes distancias e com tal violencia, que algumas ainda estão cravadas no rebôco exterior da igreja?.....

O argumento parecia colher e deixou-nos perplexos por momentos; entretanto procurei rebatê-lo pelas seguintes palavras que foram ditas com a gravidade que o caso exigia:

— Vosselencias já foram rapazes como eu tambem fui; todos nós jogamos a bilharda e lembram-se certamente como o pau ia longe quando se lhe acertava com o sitio e a pancada era bem puxada. Ora eu estou em dizer que foi o que a Santa fez quando caíu sobre as vergas horizontais da balaustrada. Rachou-as, lascou-as fortemente e, como na bilharda, atirou com elas para cascos de rolhas. A forma e numero das lascas, assim como a força de projecção, explicam-se pela natureza do calcario e sua disposição, pelo pêso da estatua e pela altura e violencia da queda sobre a balaustrada.

Os meus colegas aceitaram cordialissimamente este meu modo de ver e fiquei supondo que assim fizeram

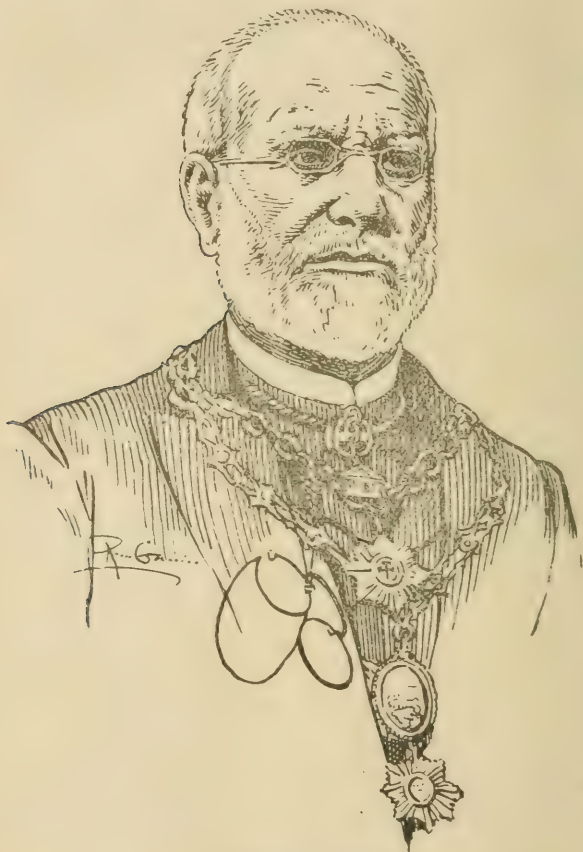
([1]) Lendo-se atentamente as varias descrições dos destroços publicadas nos jornais do tempo e adiante transcritas, todos se convencerão da plausibilidade da minha hipotese.

porque ele afastava a hipotese do crime, como o anterior afastára a do maléfico raio. E de lá vim, acreditando que salvára interesses superiores e sobretudo que conseguira manter intacto o culto inefavel da Senhora. O que não é para estranhar, se dermos fé ao conto medieval do *Jongleur de Notre Dame,* em que o povo francez concede a um humilde jogral a graça de melhor saber entreter a Virgem da sua adoração, e não a dá aos mais venerandos monges do mosteiro que lhe era consagrado.

Findára porém o nosso trabalho no local da catastrofe e recolhemos a Braga, suficientemente elucidados para, no dia seguinte, redigirmos o auto da *béstoria,* o que se efectuou em uma das salas do tribunal judicial.

E foi, ao elaborar esse documento, que o profundo Caldas, até então silencioso e impenetravel, a olhar para dentro e a acenar de leve com a cabeça quando aquiescia ás opiniões dos seus colegas, foi então, digo, que ele especialmente justificou a sua presença no juri, revelando entre varias cousas, e em oposição ás minhas propostas, um notavel sentimento da humanidade, nas suas obras mais aparentemente banais. Nem admira que assim sucedesse, porque ele opunha quasi 70 anos sabios e reflectidos aos meus vinte e tantos destituidos de valor. Eu insistia com pouca habilidade em que o monumento fôra inicialmente mal projectado, mal situado e mal construido; que, portanto, era inevitavel o desastre e até me surpreendia ter-se ele protelado por tanto tempo. Caldas, ponderando que a argamassa outrora empregada no massiço de fundação podia ter desaparecido com o decorrer dos anos e as frequentes e copiosas chuvas da região, era levado a considerar como demasiado absoluta a minha hipotese da má construção inicial. E, com os olhos muito arregalados, imoveis, duros e frios, e com uma voz indefinivel que não sei ainda hoje onde ele a foi buscar, pro-

poz que esse longo serviço das alvenarias e das cantarias fosse designado pela palavra **diuturnidade.**

Estava achada a solução e todos nos inclinamos comovidos perante tanta bondade, cordura e pudor.

O velho Pereira Caldas

Salvára-se tudo quanto, para mim, deveria então interessar á Roma dos lusos: nenhuma das suas instituições, nenhuma das suas adorações saíra mal ferida das mãos do

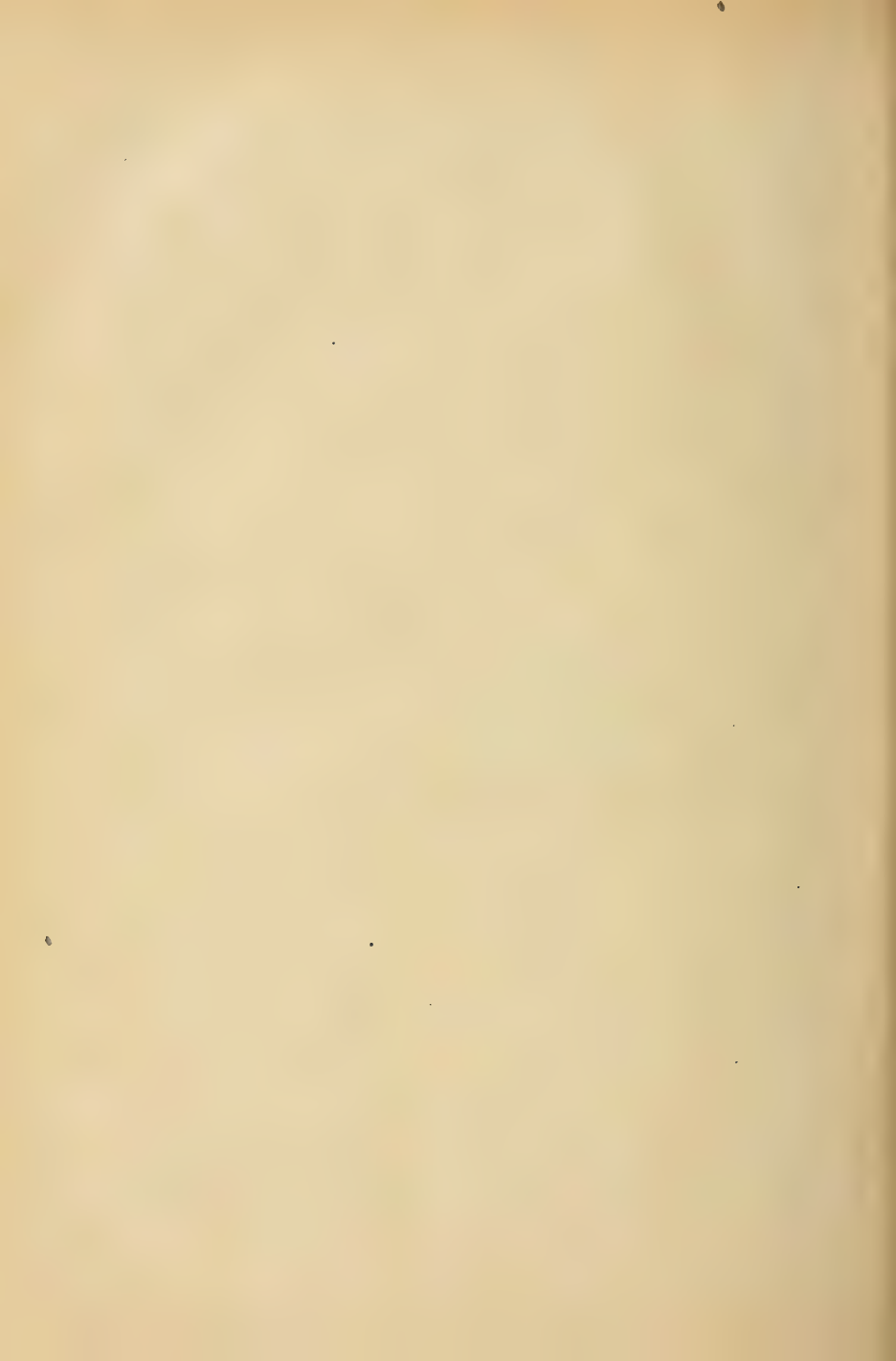
juri. Não motivaramos pois a menor crise, a menor solução de continuidade na vida local; mantivéra-se intacto o seu equilibrio secular e tive a impressão de que nós, os membros desse juri, ganharamos na estima dos homens bons do burgo. Passados mezes ouvia da minha casita um longo cantico religioso acompanhado do chiar de muitos carros de bois e, creio até, de muito foguetorio. Perguntei o que era e disseram-me que uma grande peregrinação levava ao Sameiro quantidades enormes de madeira para terminação do templo. O meu informador conta-me agora que isto se passou no mez de Agosto e que eram cento e doze os carros a que aludo.

Os creditos da Santa mantinham-se intactos!

Mas o mais caracteristico de tudo isto é que ninguem fez caso da vistoria, nem do seu auto; ninguem atendeu ás conclusões a que chegaram os peritos. Ou melhor: discutiram-nas durante um certo tempo, para logo as desprezarem, tomando em consideração apenas as duas hipoteses apresentadas pelo servente das Obras publicas, quando foi a minha casa. Em definitivo, porém, só aceitaram a do raio, por uma especie de acordo tacito e geral. Logo veremos como tudo isso naturalmente se passou e merece ser meditado.

E entretanto parece-me estar a ver o pobre e apocaliptico João, fazendo novo sacrificio para vir dizer-me anciadamente:

— Ora aqui tem *bóssioria* para que servem as *béstorias* feitas por *orde* do snr. juiz. Eu *num* lho dizia?!.....

*

II—UMA DISCUSSÃO SCIENTIFICA

Ela não foi exclusivamente scientifica. Andou até ás marradas por varios campos, e só tarde conseguiu tomar uma direcção definitiva e unica. Porque, dos confins misticos do milagre e sua critica, onde depressa esqueceram os argumentos baratos da pedreirada livre, desandou finalmente para a arena da sciencia pura, sendo este ultimo aspecto o que a todos sobreleva e, mais ou menos, fixa a fisionomia do singular debate. Surgiram hipoteses arrojadas, teorias ineditas e soluções de derrear o mais pintado. Pregaram-se botes fundos e deram-se valentes quinaus, estes porém sempre, ou quasi sempre, de luva branca. E, depois de feridos os ultimos golpes, os mais certeiros, foi muito amavelmente que se despediram e cortejaram os contendores dessa inopinada esgrimidura. Lembram os aruspices da Roma imperial de quem se diz que, ao encontrarem-se na praça publica após a interpretação das entranhas, esse eterno misterio, se saudavam sorridentes.

Eu lhes conto.

Trata-se ainda do tremendo caso que acabo de descrever, da queda do Monumento do Sameiro e, além disso, da pugna jornalistica por ela provocada. Braga agitava-se em dolorosa consternação. Recorrendo á vistoria, não creio

porém que o houvesse feito de boa mente e confiada nas certezas da sciencia. Assim no-lo faz supôr a atitude dos jornais da terra e a dos correspondentes dos de Lisboa e Porto. Os animos entretanto exaltavam-se, os interesses locais sentiam-se afectados e Braga não gostava nada dos ares que a cousa ia tomando. Recorreu-se pois, á vistoria, quanto a mim, como meio extremo e sómente para deitar agoa na fervura. Alem disso, graças a ela, desviavam-se em parte os furores publicos, lançando-os sobre os membros do juri. E, neste comenos, respirava-se.

Contudo, como atrás digo e é naturalissimo, a opinião aliás autorisada dos peritos, ou não foi tomada em consideração, caso geral, ou foi acolhida menos favoravelmente; e os jornais discutiram e explicaram a derrocada do monumento cada qual a seu talante, sem se preocuparem com a referida e aliás autorisada opinião.

Eu, ao tempo, por motivos já indicados, não pude conhecer as diversas fases dessa originalissima contenda. Só muito tarde, passados anos, é que procurei apreciá-la devidamente; porque vim a saber que todos acreditavam na hipotese dum raio demolidor, hipotese que o juri da vistoria nem podia aceitar, nem procurou rebater.

A contenda jornalista revelou-se-me então em toda a sua abracadabrancia e julgo do meu dever revelá-la tambem mais uma vez ao publico. Ela não pode por forma alguma ficar esquecida. Carece de passar á historia como caso tipico, excepcional; nenhum outro, a meu vêr, patentea com egual franqueza e brilho o feitio tam paradisiaco como combativo do espirito nacional.

É indiscutivel que todos estes sucessos e discussão tomaram desde o inicio um aspecto muito *sui generis*, principalmente em terras do Minho; o que me leva a expôr por sua ordem logica, e integralmente, os documentos que consegui reunir e que, creio, dão a fisionomia

completa do curioso caso. Vou pois transcrever, em primeiro lugar, as noticias do pavoroso acontecimento e depois os resultados da vistoria; em seguida, as apreciações e a discussão travada nos jornais; e, finalmente, o Inefavel, a habitual e cornea poesia que, em casos graves ou momentosos, as nossas flatulencias sentimentais tem sempre obrigação de ejacular. E, neste ultimo esclarecimento, referir-me-hei ainda ao Incognoscivel, mas muito de leve.

1.—NOTICIAS DOS JORNAIS; HIPOTESES ANTERIORES Á VISTORIA

Como se sabe, o horroroso acontecimento déra-se a 9 de Janeiro de 1883; mas os jornais de Braga, alguns dos quais não eram diarios, só passados dias começaram a ocupar-se do caso.

Em *O Comercio do Minho,* n.º 1476, de 11 de Janeiro de 1883 (Quinta-feira), dizia-se:

Monumento do Sameiro. Na noite de terça feira para quarta cahiu uma faisca no monumento erigido no monte Sameiro á Immaculada Conceição. A magestosa Imagem de pedra foi aniquilada; o pedestal e a escadaria ficaram aluidos. —Note-se que a faísca cahiu no monumento e não na capella onde está a Imagem formosissima, vinda de Roma e benzida por Pio IX.

No mesmo, n.º 1477 de 13 de Janeiro de 1883, acrescentava-se:

As ruinas do Sameiro. Abalada toda a cidade pela triste nova occorrida no Sameiro procurei logo um logar d'onde podesse ver esse pincaro avistado de toda a parte e onde a piedade tinha elevado uma

memoria Áquella que é a Estrella da manhã. Qual não foi porém o meu espanto ao vêr que esse monumento, tão querido de portuguezes e estrangeiros, já não era um monumento mas sim um montão de ruinas! Desde logo formei tenção de ir vêr de perto esses restos tão santos.—Fui, e pleno de tristeza, inteiramente commovido, principiei a examinar circumstanciadamente todas aquellas ruinas.—Eis o qui vi. De todos os lados dos escadorios que conduziam ao centro onde se elevava a Immaculada Conceição tudo eram escombros.—Grandes pedras pertencentes ao pedestal e aos alicerces lateraes da escadaria, estavam umas enterradas no solo d'um modo espantoso, outras espalhadas aqui e ali.—Subi com difficuldade as escadarias, por causa dos destroços amontoados.—Em cima, ao lado do nascente, dos degraus que sustentavam o pedestal, estava por terra o tronco da imagem da Virgem; no centro onde estava o pedestal estava a cabeça, o diadema, e o mundo com os seraphins. Mas tudo, meu Deus, n'um estado que partia o coração; tudo deteriorado; nada aproveitavel!

Analysando tudo isto não pude conter as lagrimas e chorei sobre os restos que tanta veneração tinham causado e que de tanta veneração tinham sido objecto.—Depois puz-me a reflexionar sobre a causa que motivaria tão grande perda.—Segundo a primeira versão vulgar, fôra uma faísca que causara a destruição do monumento.

Mas perguntei a mim mesmo, poderá o fluido electrico d'uma faísca causar tanto destroço? Não principiaria a faísca por consumir o diadema que é de metal? Como poderia a faísca despedaçar o pedestal, atirar com o tronco a distancia e deixar a cabeça e o globo na perpendicular em que a imagem estava collocada? Não cahiria a cabeça para o lado do corpo?

A segunda opinião dizia que algum desalmado lhe lançara dynamite. Não sei.—O que me parece impossivel é que houvesse alguem capaz de tal acção, d'uma tal monstruosidade.—Seria muita temeridade que um homem não recuasse ante tal lembrança e que não temesse um tremendo castigo divino e humano.—Seria o embate das duas electricidades? ou ainda, seria um furacão? Não me convenço, firmado em que se se désse o embate ou houvesse furacão, a capella tambem soffreria, e não soffreu.—Estaria mal solido o pedestal e abateria? Peior: porque então como poderia ir enterrar a distancia grandes pedras? Não ficaria tudo no sitio onde abateu? Como poderia atirar uma tal quantidade de pedra até proximo da capella? Como poderia fender tanto todas as junctas das pedras e os muros de supporte?—Nada posso dizer.—O que sei é que é um mysterio para mim e tambem o será para todos; porque me parece que alli não poderá conhecer-se a ver-

dade, ainda que se faça uma rigorosa investigação.— Hontem foram lá as auctoridades e peritos examinar, e bom será que examinem cuidadosamente.— Aguardemos que elles deem a sua opinião. 12—1—83. R. d'Araujo.

No mesmo, mesmo numero e data, publicava-se ainda a seguinte noticia:

Senhora do Sameiro. — Vae n'esta cidade grande consternação pela tremenda catastrophe que se deu na noite de terça feira. — O povo tem acudido ao alto para ver por seus olhos os lamentaveis destroços que offerece o monumento, que a piedade levantou á Immaculada Conceição. — A estatua magestosissima de pedra marmore tombou do seu pedestal, a cabeça separou-se do tronco e cahiu proximo á base; um braço partiu-se e saltou a alguns metros de distancia; o tronco partiu-se junto ao globo, ficando metade da parte quebrada pegada ao espigão de ferro e a outra ficou unida ao tronco; o manto ficou todo mutilado; o pedestal ficou plenamente desmembrado e destruido, saltando muitas pedras para longe, enterrando-se umas no solo e outras indo ferir a cal da frontaria da capella.

O escadorio ficou todo destruido; em redor tudo são estragos e vestigios de ruina. Diz-se que das 9 para as 10 da noute de terça se ouvira uma detonação tão forte que até o vigamento d'um chalé do Bom Jesus estremeceu. — O povo clama que houve explosão de dynamite e que foi malvado que a lançou ao pedestal: vox populi, vox Dei. — É certo que os effeitos são tão extraordinarios que todos vacillam em affirmar que fosse produzido por faisca ou pelo encontro de correntes electricas. As auctoridades foram ao Sameiro acompanhadas de peritos para levantar auto e averiguar pelos dados da sciencia a verdade. — As considerações que surgem ao presencear os estragos são varias e encontradas; as razões d'uns e d'outros collidem e não será facil firmar uma opinião. O povo alvoroçou-se e grita que foi bomba de dynamite e não ha razões que o demovam d'isto.

O que no meio de tudo é uma tristissima realidade é o grande Monumento ser hoje um acerbo de ruinas que faz derramar prantos ao povo e a todos os que na alma teem accesa a scintilla do amor á Virgem e ao Monumento, que era uma gloria d'esta terra e um chamariz poderoso de forasteiros. — Tratou-se já de organisar uma commissão para tornar a erigil-o. Braga ha de mostrar qne é a Roma portugueza.

O Comercio do Minho foi sem duvida o periodico que mais se ocupou do caso; nele se travou a nossa discussão e, desde o principio, como vemos, aí apareceram as duas principais hipoteses explicativas da queda do monumento:—*dinamite* ou *raio*. Mas, segundo nele mesmo se afirma, não é possivel formar opinião, nem até quando «as razões d'uns e outros collidem».

Entretanto a tremenda noticia, com as duas hipoteses explicativas, irradiava da Roma portugueza para o mundo inteiro, logo no dia seguinte ao da catastrofe.

No Porto conhecia-se tudo isso pelo *Primeiro de Janeiro* de 11, que sucintamente noticiava:

«Braga 10, ás 6 h. e 18 m. da tarde. Uma faísca electrica que caíu hontem ás 10 1/2 horas da noite despedaçou a imagem da Senhora do Sameiro, bem como os patamares do monumento. A imagem ficou em muitos pedaços.

«De Braga tem hoje ido para o local muitas pessoas, afim de presenciarem os estragos causados no monumento.

«De manhã corria que a imagem fôra destruida por um tiro de dinamite».

Em Lisboa, porém, as noticias dos jornais tomaram um desenvolvimento muito maior; e gazetas houve até que, semelhantemente ao que ocorreu em Braga, publicaram longas apreciações do caso sem esperar pelos resultados da vistoria; mas calaram-se quando os conheceram. Foram a ortodoxa *Nação* e o prudente *Noticias*. Rezavam assim:

A Nação de 13 de Janeiro de 1883:

Recebemos as seguintes correspondencias a que não fazemos commentarios, porque o facto falla mais alto do que nós o podiamos fazer:

Snrs. redactores. Hontem, pela manhã, espalhou-se n'esta cidade a triste noticia de que o *Monumento do Sameiro* tinha sido abalado e

derrubado por um raio. Toda a cidade ficou consternada com tal acontecimento. Logo, a digna mesa, que rege aquella corporação para alii se dirigiu, a fim de tomar as providencias precisas; tambem muitas pessoas os seguiram a fim de por seus proprios olhos verem taes estragos. Mas, todos são concordes á vista dos estragos, que não foi effeito do raio, mas sim de malvadez; parece que uma bomba de dynamite, progresso da epoca, destruiu aquelle bello monumento.

Hoje de tarde vae alli o honradissimo juiz de direito, delegado e peritos, para tomar conhecimento do facto. De Vv., etc. S. Mello.

Braga, 11 de Janeiro de 1883.

Snrs. redactores. Acaba de voar em estilhas o monumento da Immaculada Conceição do Sameiro!!

Esta obra impia e feroz foi operada com uma carga de dynamite, pelas 10 horas da noite de hontem 9 do corrente.

A escadaria e mais base do monumento ficou totalmente arruinada, e o pilar assim como a Santa Imagem lançada em fragmentos a grandissima distancia; ha pedaços que appareceram a mais de 200 metros.

Toda a cidade está horrorisada, mas inquebrantavel na sua fé e animada de mais ardor, para reconstruir o magestoso monumento, que a impiedade acaba de destruir.

A cabeça da Virgem appareceu á porta da Capella, intacta.

Commentem vv. este horroroso facto, porque eu não estou em estado de o fazer.

Que futuro nos espera!!!

Braga, 10 de Janeiro de 1883. A. B. S.

A este artigo, sucedeu um outro extensissimo, publicado a 18 do mês, em que A. B. S., já então senhor de si a valer, dá tudo quanto pode e quer.

Snrs. redactores. Ratifico a minha correspondencia datada nesta cidade no dia 9 do corrente, com relação á catastrophe do Sameiro.

Procedeu-se hontem, a requerimento da Mesa, a um auto nos escombros do monumento; foram chamados peritos habilitados nas sciencias, e até agora, são passados dois dias, não se sabe ainda o que diz a sciencia.

Respeitamol-a muito, é verdade, mas respeitamos mais a consciencia.

Plus consciencia quam sciencia.

Emquanto s. ex.as meditam e arranjam este negocio, vamos andando.

Isto porém não obsta a que exponhamos, sem vigilias, a nossa opinião, que é a de milhares de pessoas, fundadas na razão e na rigorosa observação dos factos.

O monumento occupa um espaço de 15 ou mais metros por lado, subindo por degraus, em differentes sentidos, a uma altura de 5 a 6, terminada por um espaço quadrado de 3 por lado, aonde descançava o pedestal, que deveria ter 4 a 5 metros d'altura, medindo mais de 1 e 50 em cada uma das 4 faces. Sobre este pedestal assentava a estatua da S.S. Virgem.

Pois o pedestal, sómente o pedestal e creio que poucas pedras aonde se apoiava, voou pelos ares, caindo, por falta de base, a estatua perfeitamente a prumo, quebrando-se então em differentes pedaços.

As opiniões dividem-se quanto á causa de semelhante catastrophe; e vejo um affinco, um interesse suspeitoso, que muitos de boa fé coadjuvam, em sustentar uma opinião de todo ponto infundada, e que não explica cousa alguma do que alli se dá, o que me faz suppôr cousas que não digo aqui.

Não podia ser raio pelas razões que passo a expôr.

A descarga electrica, que procura sempre os corpos melhores conductores, como são os metaes, assim como as partes mais altas e agudas, deveria ferir primeiro o diadema de metal da imagem, descendo da cabeça para os pés; e a imagem não apresenta os mais leves vestigios do que acabamos de expôr, que são factos conhecidos da experiencia de todos.

Alto lá, me dizem os *raistas:* O raio não veio perpendicular, veio obliquo, e batendo no pedestal fez o que se vê.

Pois admitto tambem que a carga electrica viesse obliqua; emfim, obedeça o raio, que ninguem viu, á imaginação minioqueira desses senhores; mas digam-me primeiro:

O raio, para produzir os estragos que alli se veem, (se é possivel que mesmo o mais forte os produza assim á queima roupa), era preciso que fosse descarregado de curta distancia, 200 a 300 metros, produzindo aquelle estampido peculiar—aquelles horriveis estalos que incutem o terror que obriga muitos do povo a virem gritar para a rua—misericordia—e que faz com que o impio mesmo tire o chapeu.

Ora tal cousa ninguem ouviu, só sim o rolar longinquo do trovão.

Mas, concedamos que o raio destruidor veiu em segredo (e veiu),

que nos diz a razão que deveria fazer? impellir tudo no sentido da sua violenta progressão.

E que fez?

Espalhou para todos os ventos as pedras que compunham o pedestal, e penso que mais algumas das que o sustentavam, não deixando vestigios, nem os mais leves, do seu caminho tortuoso sobre o escadorio: foi tão malvado *este raio* que, respeitou a estatua (porque lhe não podia chegar) para lhe derrocar o pedestal; e notem bem — só o pedestal — para assim a fazer caír e quebrar.

Note-se mais que parte dos escombros, os mais leves, mas em maior quantidade, foram arrojados contra a capella, como dos profundos signaes que lá deixaram se deprehende; isto não póde explicar-se sem confessar que o raio partiu do poente, ou melhor, de sobre a cidade.

Quem foi, em toda ella, e nas freguezias visinhas que a rodeiam, que ouviu o horroroso estampido que fórma o ar, ao precipitar-se no vacuo que deixa a columna electrica que o atravessa?...... Viria da parte posterior — d'aquelles *invejosos* de Guimarães.

N'esse caso teria de dobrar a cabeça, rodear o templo e o monumento, para ferir de frente a base do pedestal e só o pedestal. *Risum teneatis.*

Diz-se que se viu no Sameiro, e á hora que se suppõe a catastrophe, um grande clarão e em seguida uma surda detonação, que fez gemer os vigamentos das casas do Bom Jesus, e d'outras a maior distancia: será isto o que faz o raio ou a explosão?

Ha aqui quem viu o clarão, mas não viu ninguem fuzilar para aquelle lado um raio, nem ouviu o estampido d'elle; no entanto esses que viram debaixo da arcada, não acreditam na explosão intencional, por não conceberem que haja homens tão preversos que praticassem tal cousa. Que ingenuidade!.....

Vejamos se pelos effeitos podemos demonstrar a causa verdadeira e real d'este facto, que encheu de dôr e espanto toda esta cidade, e hoje toda a provincia.

Os factos incontestaveis e que todos pódem verificar, nas ruinas do monumento, são os seguintes:

1.º — Vê-se sobre o terreiro que separa do monumento a capella, pedras em abundancia, sendo as maiores de 15 a 20 kilos, chamando á imaginação a idéa d'uma praça ou castello bombardeado, idéa que se torna mais viva e natural quando, encarando-se a capella, se vê na sua frente profundas esmurradellas, de pedras que alli bateram com violencia. Note-se — que a capella dista do alto do monumento de 45 a 55 metros.

Caminhando-se para o monumento e percorrendo-o em roda acha-se á direita e á esquerda, na frente e na rectaguarda, grandissimas pedras, como pedaços de cornija, grossas agulhas e outras, fóra do escadorio, e algumas enterradas no solo, duro pelo attrito dos romeiros, a ponto de ficarem nivelladas com a terra; o que claramente indica que arrojadas por uma força violenta, que partia, debaixo para cima, as elevou a tal altura que, cahindo, lhe deu força para se enterrarem.

Entrando no escadorio, notam-se os parapeitos, que marginam as escadas, destruidos em pequenas porções e em dois ou tres logares, por grossas pedras que de cima cahiram, podendo-se com o dedo apontar o logar do embate.

Algumas capas estão desviadas pela mesma causa.

Os degraus estão mais ou menos esmurrados, principalmente os que rodeavam o pedestal, pelo mesmo motivo; e quasi que obstruidos por pedras miudas. Emfim, os destroços do monumento encontram-se em toda a volta d'elle.

No alto, aonde assentava o pedestal, que sustentava a Santa Imagem, não se vê uma só pedra no seu logar; as da base, que eram as maiores, estão afastadas do centro, que é occupado pelo globo da estatua, com os tres anjos; talvez, dos impotentes esforços da impiedade de tudo o que alli se vê, e que eu muito imperfeitamente descrevo, ninguem deixará de concordar no seguinte:

1.º

Que as grossas pedras que se veem fóra e dentro do monumento pertenciam todas sómente ao pedestal, porque assim o evidenceia o desapparecimento d'este e a fórma d'ellas.

2.º

Que estas pedras, algumas das quaes subiram a grande altura, como o prova as que, cahindo, se enterraram, foram todas arrojadas por uma força explosiva do centro (base do pedestal) para a circumferencia, debaixo para cima e força tal foi que as fez passar por cima de tudo para o monte; o que claramente demonstra, que esta força não podia ser a electrica, porque esta não tem força explosiva, mas sómente impulsiva.

3.º

Que em virtude da direcção que seguiram os materiaes arrojados, é evidentissimo que a força explosiva partiu unica e exclusivamente

debaixo do pèdestal, e não de fóra para dentro, ou de lado, como o poderia só fazer o raio.

Tudo o que acabamos de dizer, o espirito d'odio implacavel contra Deus, que se manifesta por toda a parte, factos eguaes e outros mais revoltantes occorridos todos os dias dentro e fóra do paiz, nos auctorisam a declarar com a mais intima convicção.

4.º

Emfim, que uma materia explosiva, collocada e incendiada por mãos d'homens, consumou tão horroroso attentado.

Se alguem fôr capaz de destruir estas razões com raciocinios logicos e cortezes, dou-lhe um doce.

Não fecharei esta, sem manifestar o meu espanto, pela *caridade* que manifestam certas pessoas, calumniando a Meza do Sameiro, attribuindo-lhe a idéa da explosão, para affastar d'ella a responsabilidade, por não ter collocado os pára-raios. E de que serviam estes para este facto se, como vós dizeis, para fazer vingar a asneira, o tal foguete foi de busca-pés?

Não julgaes a impiedade capaz d'este feito, e julgaes capazes os mesarios, homens religiosos e honrados, de tudo quanto a vossa stulticia vos lembra?

Que ingenuos!!!

Braga, 13—1—83. — *A. B. S.*

O *Diario de Noticias* publica igualmente dois artigos, mas em que, ao contrario destes ultimos, se advoga a hipotese do raio.

O *Diario de Noticias* de 12 de Janeiro de 1883:

Porto, 11. — (Ao *Diario de Noticias,* Lisboa.) — Confirma-se a noticia de ter sido destruido por uma faisca electrica em a noite de ante-hontem para hontem, o bello monumento erigido á Immaculada Conceição no Monte Sameiro, em Braga. Este acontecimento causou grande consternação em Braga, e nas povoações circumvisinhas, sendo enorme a concorrencia do povo á montanha. O monumento custára quantia superior a seis contos de reis. A estatua da Virgem media 4 metros de

altura, fôra esculpturada no Porto na officina do esculptor Amatucci. Em Braga tambem corria o absurdo boato de que a destruição do monumento fôra devida a um tiro de dynamite. — *(Do nosso correspondente).*

O mesmo, de 13 de Janeiro de 1883:

A DESTRUIÇÃO DO MONUMENTO RELIGIOSO NO SAMEIRO. — PORMENORES. — A 3 kilometros de Braga e a 2 do Santuario do Bom Jesus, ergue-se um monte fragoso e muito ingreme onde estava o monumento dedicado á Virgem que a piedade christã ali fizera collocar e que uma faisca electrica despedaçou na noite do dia 9.

A primeira pedra do monumento, que era em Portugal o que Lourdes é na França, foi collocada a 14 de junho de 1863. A imagem era de marmore, tinha 3m,10 de altura fóra o globo e a base e foi feita em 1871 nas officinas de Emygdio Amatucci, do Porto, já fallecido, que a modelou e collocou n'aquelle sitio pela quantia de 1:006$000 reis. O globo em que a imagem se formava, tinha seis palmos de diametro em que se viam tres cabeças de serafins, trabalho do fallecido esculptor João Correia de Lacerda.

Sob o globo havia uma peanha de marmore, de dois palmos de altura, que descançava sobre uma larga escadaria de granito, que a faísca electrica despedaçou como fizera á estatua.

Esta fôra cinzelada em um só bloco de marmore, de Lisboa, que foi para o Porto n'uma barca fretada n'esse intuito, e do rio para a officina — tirada por vinte juntas de bois.

A imagem chegou a Braga no dia 6 de agosto de 1869, foi collocada no seu logar a 12 e benzida pelo arcebispo D. José de Azevedo e Moura, já fallecido. Foi pelas 10 da noite de 9, que os operarios que pernoitam na capella, ouviram um grande estampido em consequencia de um raio que ali havia cahido; mas, assustados, não trataram logo de saber a causa que o havia produzido, o que fizeram ao romper do dia, ficando devéras surprehendidos.

Aquella grande mole de granito com os seus bem lançados escadorios; a columna que sobre ella se erguia e a estatua da Virgem que a encimava, foi tudo completamente destroçado, sendo muitas pedras de grande volume arremessadas a mais de cincoenta metros.

Só presenciando-se esse montão de ruinas se fará idéa da força que póde desenvolver um raio despedido das nuvens. Todo o monumento foi destruido até aos alicerces das primeiras escadas superiores, sem ficar uma só pedra no seu logar.

O raio fôra attrahido pela columna de ferro que sustentava a imagem. Os prejuizos são avaliados em seis contos de reis. Felizmente o chuveiro de faiscas electricas, essa tormenta medonha que carregou sobre a montanha do Sameiro, não causou estrago algum na Capella, nem mesmo prejudicou de leve a imagem da Virgem sagrada por Pio IX. O fallecido padre Martinho Antonio Pereira da Silva, theologo notavel, foi o iniciador d'aquelle monumento, que commemorava a definição dogmatica da Conceição Immaculada.

Como vemos, A. B. S., correspondente bracarense da *Nação*. em ambos os seus artigos de 10 e 13 de Janeiro, atribue ao emprego criminoso da dinamite a queda do monumento. Não lhe resta duvida nenhuma a tal respeito, quando mais não fosse, porque não se ouviu aquele estampido enorme que o ar produz quando se precipita no vasio causado pela coluna electrica!..... Discute *os raistas de imaginação minioqueira* e suas afirmações; apresenta teorias scientificas de rachar e hipoteses as mais precisas; e, constando-lhe que, apesar de ter reunido o juri da vistoria, ainda a sciencia não falára, aconselha mais consciencia do que sciencia. Parece contudo não ter grande confiança na seriedade dos peritos, porque nos assegura que vai andando emquanto eles (os peritos) meditam e arranjam este negocio (sic).

Por outros documentos adiante transcritos sou porém levado a crêr que, á data da segunda correspondencia, já o juri havia formulado o seu parecer e podera este ser conhecido do publico.

Áparte tal circunstancia, é fóra de duvida que este ultimo artigo da *Nação* nos fornece uma descrição dos destroços do monumento, pormenorisada a ponto tal que parece apenas necessaria a intervenção duma causa de ordem mecanica para os explicar.

Mas, ao contrario do que sucede com este jornal, como notei, os correspondentes do Porto e Braga para o

Diario de Noticias vão pelo raio, são raistas, e o da Roma portugueza demonstra, com grande copia de argumentos, como é que a estatua atraíu a electricidade.

Valioso, neste conjunto de documentos, é o facto de, graças a eles, facilmente se chegar a reconstruir, não só a forma como o monumento foi lançado por terra, em completa oposição ao modo de ver dos varios cronistas, mas até a fisionomia do proprio monumento antes da sua destruição. Por isso mesmo é para lamentar que *Nação* e *Noticias* não prosseguissem nas suas explanações após o conhecimento que deviam ter tido do voto dos peritos. Perderam-se paginas de profunda madureza.

Ora, até ao presente, eu só transcrevi opiniões graves e de pessoas crentes. Houve-as porém de diverso sabor e, por isso, vou citar os irreverentes, os livres pensadores, que se manifestaram nessa ocasião e sem os quais não ficaria completo o aspecto geral da grande contenda. Em Lisboa, encontro essa maneira de ver em *O Seculo* e, no Porto, na velha *Lucta,* esta porém pela transcrição que faz *A Palavra,* o *Logos* catolico da cidade da Virgem, dum artigo da mais violenta e livre critica.

Exprime-se da seguinte maneira *O Seculo,* de 14 de Janeiro de 1883:

A VIRGEM DO SAMEIRO. — O raio que partiu a santa do Sameiro causou em Braga, a catholica, um panico facil de se comprehender se quizermos attender á carolice da dita Braga e aos importantes milagres que a virgem recem-partida fazia aos habitantes d'aquella cidade e circumvisinhanças.

Cartas vindas d'estes pontos pintam, com indizivel amargura, o estado dos espiritos. Na sua grande e justificada dôr, os correspondentes em lagrimas, para dar uma idéa da calamidade, exclamam afflictos que *só a bonita imagem da Virgem, só ella havia custado um conto e tanto!*

Ha bastante gente, e de juizo, que affirma a quem quer ouvir que

a Santa do Sameiro não foi victima de um raio, (pois a tanto se não atreviam os fogos do ceu), mas sim foi pelos ares em virtude d'um tiro de dynamite que mãos irreverentes e iconoclastas prepararam.

Falla-se mesmo em certas rivalidades que existiam entre os adeptos da estatua de Pio IX em Guimarães, e os enthusiastas pela Virgem do Sameiro.

Estes bons homens andam desvairados. As devoções, senhores, chegam para todos, não se devem incommodar e muito menos guerrear uns aos outros.

Se gostaram de Pio IX alevantem-lhe estatuas, oiçam-lhe missas, vão em peregrinação á sua sepultura, mas não provoquem por tal maneira o fervor religioso dos devotos da Virgem do Sameiro. Pela nossa parte temos a certeza de que Pio IX, lá da mansão celeste onde ora habita, ha-de estar profundamente desgostoso com o procedimento dos sujeitos de Guimarães que ao erigirem-lhe uma estatua empregam juntamente a dynamite irreligiosa que faz voar em estilhaços a preciosa imagem da Santa, e tão preciosa que custara para cima de um conto de reis. Guimarães não se lembra de que Mastai Ferretti fez do culto da Virgem, o facto culminante do seu pontificado, e que vão agora querer provocar inimisades no empyreo.

Um correspondente de Braga depois de narrar os boatos que correm, diz o seguinte:

«As versões porém são estas e o chronista apenas as relata. Deve dizer-se que a imagem destruida não é a que ha annos veio de Roma, nem o monumento, o templo começado. A faísca destruiu a estatua que, por assim dizer, iniciou a devoção do Sameiro.

«Attribuir o mal a uma perversidade que não se justifica, pode servir para os ingenuos, mas quasi toda a gente sabe bem quanto pode e de quanto é capaz uma faísca electrica, tanto mais quanto o monumento se achava pela sua situação e construcção exposto aos caprichos da electricidade.

«O fim com que se pretende propalar que foi arrasado o monumento por um tiro de dynamite não o conheço nem o posso conhecer. Sei que não é crivel o facto, porque nada, mesmo nada, o justificaria».

Como muito bem nota o articulista uma faísca electrica é capaz de fazer muitas coisas, em todo o caso extranhamos que a poderosa mão de Deus não se podesse livrar dos *caprichos da electricidade.*

Que Braga explique o facto sem demora; tem obrigação d'isso.

Apesar de pouco reverente, *O Seculo* manifesta con-

tudo um certo respeito pela religião do seu paiz; e nas observações que faz ácerca do culto vimaranense de Pio IX e sameirense da Virgem, e do desgosto que esse Papa deve ter experimentado com o procedimento dos indigitados criminosos, afigura-se-me mais religioso do que os carolas de Braga que faziam correr as citadas atoardas.

E vai pelo raio; repele a dinamite.

A Lucta não observa porém o mesmo decoro; faz troça rija e irrita os padres, levando-os até tratarem de sandeu certo colaborador da folha, que suponho ser um tonsurado hoje falecido e no qual ajustavam perfeitamente as duas iniciais F. P. com que o designam, o mesmo de quem Camilo dizia que tinha um pé na Igreja, outro no Parlamento, e os restantes dois na Sociedade de Geografia.

Vejamos pois o que, a respeito do artigo em questão, nos conta o orgão catolico do Porto.

Em *A Palavra* de 12 de Janeiro de 1883:

«Tivemos hontem a desagradavel noticia de que uma faísca electrica destruiu, na noite de 9 para 10 do corrente, o soberbo monumento que se ergue no alto do Sameiro e que tanta veneração inspirava não só aos povos do Minho, mas ainda a todos os fieis do paiz.

Esta noticia deram-na hontem varios jornais desta cidade e confirma-a o nosso informador que hontem mesmo foi ao Sameiro e nos mostrou um fragmento que de lá trouxe da imagem da Senhora da Conceição que alli se venerava.

A faísca electrica destruiu a columna de ferro que sustentava a imagem da Virgem occasionando o tombo da estatua que ficou despedaçada, á excepção do tronco, e indo alguns fragmentos bater nas obras da capella-mór do novo templo.

A imagem media 18 palmos de altura e fôra executada em 1871 nas officinas do fallecido esculptor d'esta cidade Emygdio Carlos Amatucci, que a modelou e se prontificou a collocá-la n'aquelle sitio pela quantia de 1:000$000 reis.

Foi cinzelada em um só bloco de marmore, de Lisboa, que veio

para o Porto numa barca fretada n'esse intuito e do rio para a officina foi tirada por 20 juntas de bois.

No Monte Sameiro, disposta de frente para a cidade, assentava num bem trabalhado globo de 6 palmos de diametro em que se viam tres belas cabeças de serafins, devidas ao cinzel do fallecido esculptor João Correia de Lacerda, alumno da Academia portuense de belas artes. Sob o globo havia uma peanha de marmore de 2 palmos de altura que descançava sobre uma vasta escadaria de granito, a qual tambem se acha destruida.

Todos os jornais que hontem deram esta noticia aos seus leitores o fizeram em termos dignos, respeitando as crenças do povo, excepto a *Lucta*, que escreveu o seguinte:

«Um raio irreverente destruiu na madrugada de hontem o monumento que a carolice levantou no Sameiro á Senhora do mesmo titulo.

«O monumento e a imagem ficaram completamente destruidos, segundo nos communicam.

«A piedade dos povos que contribuiram com o seu dinheiro para aquelle monumento deve estar altamente irritada....... com aquelle raio sacrilego! Que se queixe do Padre Eterno!

«Se, como dizem os beatos, tudo o que Deus faz é por melhor, segue-se que o Rei dos Ceus, uzando da sua prerogativa de monarcha absoluto, expediu uma portaria vehemente, em forma de raio, mandando demolir aquele religioso pretexto de explorações rendosas!

«E fez muito bem o Senhor Supremo; *e pena é que aquella portaria electrica não elimine tambem os impostores e os vendilhões do templo que por ahi andam a comprometer o Christo e a sua instituição*».

«Não commentamos. Dizemos apenas que na *Lucta* escreve o celebre F. P., cujas sandices os leitores já conhecem.

«As phrases que acima sublinhamos revelam bem os *nobres* sentimentos de quem as escreveu.

«A *Lucta* não se honra muito com tal collaborador que, pelas asneiras, se destaca sempre dos collegas».

Eis em resumo o aspecto que o caso da queda do monumento do Sameiro tomou na imprensa anteriormente á publicação do parecer do juri da vistoria. Apuraram-se nele apenas dois modos de ver: no primeiro, trata-se dum crime, havendo até gentes, aliás catolicas, que o atribuem

a rivalidades de confrarias; no segundo, reduz-se tudo a uma intervenção dos agentes atmosfericos, que os livres pensadores, logicamente na aparencia, consideram sacrilegos, por negarem nem mais nem menos do que o poder da Virgem.

Evidentemente os pedreiros livres são fracos em teologia e não podem ser tomados a serio quando se atiram a ela; porque, a final de contas, as divindades marcham direito por caminhos tortos, e adeus logica. A questão é elas quererem. Desconfio porém que não mais sabiam de tais assuntos os peritos da vistoria, nenhum dos quais certamente era padre. E faço esta consideração porque talvez, entre eles, houvesse quem pensasse como os referidos pedreiros livres. Vamos pois ao juri.

2.—O PARECER DO JURI E A CRITICA DOS JORNAIS

Entrada a questão neste caminho, tornava-se indispensavel conhecer integralmente o parecer do juri da vistoria e cotejá-lo com as subsequentes afirmações dos jornais. Apesar porém de haver recorrido ás mais valiosas influencias, não consegui obter copia dele, nem saber do seu paradeiro. Todos me diziam que se não encontrava o respectivo processo, que era impossivel encontrá-lo. Recorri portanto aos proprios jornais.

Julguei, ao principio, que ele se acharia no *Constituinte* que, ao tempo, era o periodico mais bem redigido e mais avançado de Braga; mas não apareceu colecção completa dos seus numeros, e apenas um que outro separado. O mesmo sucedeu com alguns dos restantes jornais da localidade; mas verifiquei que nem todos haviam publicado o parecer do juri.

Fomos porém mais felizes, eu e os meus dedicados auxiliares, quando procuramos na imprensa do Porto e de Lisboa. O *Primeiro de Janeiro* de 14 de Janeiro de 1883, depois de noticiar a ida do juri da vistoria ao Sameiro e de dar a sua composição, que é a que atrás transcrevo, publíca um extracto do parecer e suas conclusões finais:

«Nenhuns vestigios directos foram observados da acção electrica das nuvens, sem que todavia possa excluir-se a idea da influencia d'esta acção.

«Em tudo quanto elles, peritos, observaram, não lhes foi dado o poder descobrir algumas reliquias ou vestigios de estragos, que são caracteristicos das explosões, quer devidas á polvora, quer á dynamite, quer a outras substancias explosivas; o que tira toda a idea ou suspeita para elles, peritos, que, nos estragos observados, houvesse uma causa criminosa, filha de intenção malevola d'alguem.»

A 19 do mesmo mez, esse jornal publíca ainda um artigo editorial contendo muita erudição historico-scientifica a respeito de varios raios que partiram monumentos sagrados e profanos; nada contudo acrescenta ácerca dos resultados da nossa vistoria. E a 6 do mez seguinte refere-se apenas ao facto de um devoto qualquer advogar vivamente a idéa de se efectuar uma peregrinação á Santa derrubada. Parece pois não ter voltado a ocupar-se do assunto em questão.

Outro tanto contudo não sucede com *O Seculo* que, no seu numero de 17 de Janeiro, largamente se ocupa do caso no seguinte artigo:

Senhora do Sameiro. — Como dissemos, Braga, a catholica, mandou proceder a um rigoroso exame no Monte Sameiro, a fim de se verificar se a Virgem fôra victima dos fogos do ceu, ou da dynamite irreverente.

Segundo um jornal d'aquella localidade, foi o seguinte o resultado do tal exame:

«Foram de opinião unanime os peritos, convocados judicialmente para vistoria dos estragos ultimamente acontecidos no monumento do Sameiro, na noite de 9 para 10 do corrente, que n'estes estragos havia a considerar causas predisponentes, e causas determinantes.

Achavam causas predisponentes de sobra, na má construcção da base quadrangular do monumento, sem argamassa ou cimento que ligasse as pedras umas com outras, apresentando fendas e interrupções, que a infiltração das chuvas penetrava ha 12 para 13 annos, desde a construcção inicial da obra: acontecendo por este modo, que a congelação d'essas chuvas, em occasião de grandes abaixamentos de temperatura, devia tender constantemente a affastar mais e mais as mesmas pedras da obra, e tornal-a por isso mesmo de consistencia fraca apta para a sustentação da estatua da Senhora, do globo em que ella assentava, e do pedestal que sustinha esse globo.

Accrescia ainda a esta circumstancia a pequenez, e a má configuração dos espigões, os quaes não eram de si sufficientes para a segurança da mesma estatua, e do seu globo respectivo, no alludido pedestal.

As causas determinantes, achavam-as os peritos na violencia das condições meteorologicas na occasião do desmoronamento, constantes de ventanias intensas, trovoadas energicas e chuvas torrenciaes; sem comtudo poderem reconhecer acção electrica directa, nos effeitos desastrosos do mesmo monumento cahido.

Os estragos da base, produzidos no capeado e no demais da obra, explicam-os rasoavelmente os mesmos peritos, pela acção violentissima da queda da estatua sobre essa base.

De qualquer explosão criminosa, quer de polvora, quer de dynamite, quer d'outras analogas substancias explosivas, de nenhum modo acharam vestigios, nem vislumbres, sequer, por mais que fizessem indagações, e pesquizas para isso».

Como se vê, a commissão que era composta de individuos muito competentes, e em cheiro de santidade, e sem a menor desconfiança de atheismo, collocou a questão no seu verdadeiro campo.

Com uma solemnidade e promptidão de que nem todas as commissões do paiz costumam dar prova, começa ella por considerar para o facto em questão as causas predisponentes e as causas determinantes. Analysadas detida e rigorosamente estas duas classes de phenomenos, discutido scientificamente o seu valor real, a commissão concluiu que não fôra a dynamite nem tão pouco os raios que destruiram a milagrosa santa. Os raciocinios empregados são dos mais logicos e convincentes, e todavia Braga, além de catholica obsecada, teima em affirmar que foi a dynamite o auctor d'esse grande desastre.

Desconfiamos que a commissão não quiz bater em brecha as santas convicções de Braga, a catholica; e que para isso disfarçou o raio que partiu a Virgem, sob o nome de pé de vento forte. Braga porém não quiz comprehender esta delicadeza, e continuou teimando no seu proposito de queimar o impio que lançou mão da dynamite para derrubar o estimavel idolo.

Ainda assim, admira-nos bastante que o poder da Mãe de Deus não fosse sufficiente para conter o iconoclasta, de mais a mais havendo a cada passo exemplos terriveis da manifestação subita da colera divina; e por isso não nos parece que Braga ganhe muito com a explicação que teima em dar: era tão possivel á Virgem apagar o raio como a dynamite; se o não fez foi porque estava decerto desgostosa com os seus servos bracarenses, e quiz mostrar-lhes o seu desagrado d'um modo ruidoso e imponente, qual é o de baixar em pedaços do seu pedestal de granito.

No mesmo jornal em que encontramos o resultado do inquerito, lêmos o seguinte trecho que não podemos explicar:

«É para lamentar que a commissão administradora do Sameiro tenha lá dois ou tres pára-raios sem ter a previdente lembrança de os fazer collocar convenientemente como lhe cumpre. É de crêr que agora haja pressa na sua collocação, porque em geral, depois de casa roubada, trancas na porta».

Mas collocar guarda-raios aonde e para que? Em cima do templo da Virgem, ou mesmo na sua divina cabeça? Mas isso é um peccado gravissimo, é uma falta de fé na omnipotencia da santa milagrosa que deve ser punida irremissivelmente. Se ella está sujeita, como todos os corpos, á acção dos phenomenos cosmicos, que confiança vos devem merecer os seus apregoados e tão bem recompensados milagres? Não se pode livrar a si propria e pretende livrar os outros!

Ironia pungente, ó Braga! Collocar um guarda-raios em cima do monumento, oh cidade entre todas a mais catholica, seria o mesmo que se exclamasses «se és Mãe de Deus, livra-te dos fogos celestes sem guarda-raios, oh virgem!»

E n'este caso, oh Braga, tu serias como os judeus que atormentavam Christo, e poderias com justiça figurar na galeria semitica do Bom Jesus.

No mesmo jornal de 19-1-83 lê-se que Braga vai tratar de construir um novo monumento á Virgem no Sameiro; que se decidiu erigir o mais cedo possivel a estatua

que deverá ser encimada por um docel; e que já se abriu um *Bazar-Sameiro* onde se vendiam muitos objectos de uso profano (*toilettes* de senhora). E conclue: «Ahi fica o *reclame*».

Como vêmos, *O Seculo* continua a ser *raista*. Digno porém de notar-se é o facto de ele imaginar que a commissão da vistoria procurou *disfarçar* o raio para não ferir os sentimentos religiosos da cidade, ao que Braga não soube corresponder porque insiste malcriadamente na hipotese da dinamite; e ainda o de supor a Virgem desgostosa com a gente da terra, até ao ponto de pregar consigo em terra para a ensinar.

Entretanto mais tarde veremos confirmar-se o que atrás diziamos ácerca da incapacidade, em materia teologica, dos livres pensadores. A Braga pertencerá a ultima palavra a tal respeito. É essa a sua especialidade.

Neste momento devo sobretudo justificar a ordem por que apresento o artigo anterior e o seguinte. O do *Seculo*, apesar de ser do dia 17, reproduz apenas uma noticia dos jornais de Braga que, suponho eu, não procedeu de nenhum dos membros do juri. Um destes, porém, o dr. Pereira Caldas, vem por intermedio dum jornal do Porto, *O Comercio*, e dum amigo seu, revelar em publico o parecer dos peritos; e, embora o faça a 14 de Janeiro, as suas palavras como que completam e definem melhor a forma e os dizeres do outro. Por isso os transcrevo em ordem invertida de datas.

Quanto a Pereira Caldas, já sabemos quem ele era, já o disse no capitulo da vistoria. Pela sua idade (26-1-1818 † 19-9-1903), situação no burgo e habitos de escritor, a ele cumpria redigir o auto da vistoria. Foi efectivamente ele quem o elaborou. Além disso, as causas predisponentes, bem como as determinantes, devem-se-lhe

integralmente. Mas deve-se-lhe por igual aquela deliciosa *diuturnidade* dos serviços das alvenarias que, na ocasião da vistoria, salvou a causa da sciencia e que, mais tarde, ele veio reivindicar no conspicuo *Comercio do Porto*. O respectivo artigo, que adiante segue e foi publicado a 14 de Janeiro de 1883, sem duvida inspirado por ele, encerra tam sómente o que Caldas viu e disse, além do que, com logica de ferro, deduziu dos factos presentes aos seus olhos. Se alterou, foi apenas na forma, para cortar pelas agruras. Fez porém o que poude e soube.

Caldas era um independente intelectual no meio da sacristia bracarense. E revelou-o no juri. Vejamos agora como ele se exprime no jornal da Ferraria:

Á nossa carta de hontem temos a acrescentar os seguintes esclarecimentos fornecidos por um dos peritos, o nosso amigo e mestre Dr. Pereira Caldas a respeito do exame feito para determinar as causas de ruina do monumento do Sameiro.

Feitas averiguações minuciosas nos estragos observados e consideradas pausadamente as causas productôras d'elles, declararam os peritos convocados para esse fim, que na acção violenta dos meteoros, assim como na má construcção da base do monumento e do pedestal e estatua n'elle erigidos, achavam razão sufficente para os effeitos observados.

Levava-os a esta convicção, emanada do seu exame, a diuturnidade destruidôra dessa má construcção, desagregada nas partes que a constituem, sem argamassa alguma que a travasse: diuturnidade esta devida palpavelmente á infiltração dos charcos nas fendas d'essa construcção assim como á acção expansiva das geadas cuja força de acção costuma ser de tal intensidade que faz até rebentar as peças de artilheria, quando n'ellas se faz congelar a agua.

Acrescem ainda a isto circunstancias que eram de si sufficientes para explicar o facto: a insufficiencia dos alicerces da mesma base do monumento, n'um solo alagadiço pela sua natureza geologica; a insufficiencia dos espigões metalicos empregados com o fim de firmeza da estatua no pedestal, insufficiencia provada á saciedade tanto nas dimensões como na forma dos mesmos espigões.

A base da estatua era composta de peças colladas, e mal, com espigões insufficientes.

Abaladas assim n'estas circunstancias, e a pouco e pouco, desde o começo da construcção, as partes constitutivas da obra desmoronada, era naturalissimo que, mais tarde ou mais cedo, num estado meteorologico de violencia de ventos, acompanhados de chuvas torrenciais, de grandes abaixamentos de temperatura, facilitadores da congelação d'essas chuvas e de trovoadas energicas, viesse a terra o monumento, causando com a queda violenta quanto os mesmos peritos observaram no seu exame.

N'esta observação minuciosa não depararam os peritos com reliquias algumas de estragos dos que são usuais nos effeitos devidos ás explosões de dynamite. Por mais que procuraram vestigios d'esses effeitos explosivos, nem vislumbres sequer chegaram a notar, que os podessem induzir a semelhantes considerações.

Hoje foi destribuido pela cidade grande numero de impressos, convidando os bracarenses, sem distincção de classes, para uma reunião, amanhã, ás 9 horas da manhã, na casa da Associação Catholica, a fim de se constituir uma grande comissão para, no mais curto praso possivel, levantar o monumento da Senhora do Sameiro, destruido na noite de terça feira.

Independentemente da forma engraçada como aqui se encontra empregada a palavra *diuturnidade,* que julgo não ser precisamente a que lhe deu o Pereira Caldas [1], todo esse artigo tem a aparencia duma absoluta honestidade profissional. E, graças a ele, e aos anteriores, procedentes do *Janeiro* e do *Seculo,* pode dizer-se que possuimos o auto completo da vistoria. Não precisamos pois de teimar em querer arrancá-lo do processo que ninguem sabe onde pára. Em frente dele, o que porém nos surpreende ainda hoje é que o não recebessem entusiasticamente as gentes de Braga, as confrarias, as irmandades, todos os conventiculos emfim que exploram o torrão catolico da capital do Minho. Pois não é verdade que ele fez desaparecer a

[1] Dado o tempo a que isto se passou, não posso afirmar-me mais categoricamente.

idéa do crime, a das rivalidades das confrarias locais, bem como a de impotencia da Virgem perante o raio? Não é verdade que todas as instituições cultuais da Roma lusitana saíram incolumes da tremenda prova?

O juri declarou não carecer da intervenção de explosivos ou do raio para explicar as ruinas que tinha diante dos olhos. Recorreu a forças de ordem méramente mecanica que poderam actuar num dado momento sobre uma construção a que faltavam as necessarias condições de estabilidade. Nada mais.

Mas os bracarenses parece não quererem admitir que a mecanica tambem se aplica aos Santos. Aplica, sim senhor, e nessa ocasião só ela justifica os destroços observados. Leiam todos os documentos aqui reunidos, cotejem-n'os, analisem-nos bem, e convencer-se hão do que lhes digo.

Forçoso é, porém, reconhecer, ainda por outro motivo, que o juri não quiz disfarçar o raio, como supõe o *Seculo:* porque o clero local desprezou completamente o seu parecer e mais tarde veremos que seguiu uma hipotese em tudo oposta á contida nesse documento. Nada quiz ter com ele. E o juri haverá sido apenas um grupo de homens de «sciencia e consciencia».

Mas como a contenda se passava em paiz de amadores e com catolicos minhotos praticantes, porventura fanaticos em parte, daí nasceu — por um lado — o desaparecimento do parecer que não pode encontrar-se, de que ninguem conhece o paradeiro, porque de todo o houvessem desprezado; — por outro lado — a abracadabrante discussão que se travou em Braga e que nenhum Camilo, nenhum Eça de Queiroz seria capaz de fantasiar. Em seguida a dou, porque já estamos suficientemente preparados para a intender e apreciar.

3 — A GRANDE DISCUSSÃO

No *Comercio do Minho,* n.º 1478, de 16 de Janeiro de 1883, lia-se o seguinte:

O Sameiro. — Os peritos não emittiram opinião definitiva sobre a causa das ruinas do monumento. — É certo porém que se conformam os mais esclarecidos em affirmar que foi faisca electrica, que attrahida pelo espigão de ferro, que firmado na base do pedestal segurava a Imagem, e não tendo conductor para o solo, explosiu e fez saltar em estilhaços o pedestal aluindo o escadorio depois de ter derribado a Imagem, ao cahir no Monumento. É esta a explicação que mais satisfaz á vista e ao exame dos destroços.

A forma como está redigida esta noticia leva-me a supôr que, ao principio, não foi grande a revolta contra o parecer da comissão. Dentro de dias, porém, mudavam os ares, porque *O Constituinte,* que não vivia em cheiro de santidade e era adverso a carolices, irritava os animos ingenuos e crentes com as referencias feitas a esse parecer. Facto é que, pelo menos aparentemente, foram as suas palavras que provocaram o primeiro artigo francamente hostil ao juri da vistoria, por parte do *Comercio do Minho.* Encontra-se no seu n.º 1479 do dia 18 desse mesmo mez, e reza assim:

O Monumento do Sameiro e o parecer dos peritos. Termina o «Constituinte» de sabbado 13 do corrente alguns periodos que poz de lavra propria com o seguinte: Depois de minucioso e scientifico exame etc., etc. — Principia já esta falsidade a preceder o insignificante exame nos escombros do Monumento do Sameiro, a querer-nos obrigar a tirar o chapeu ante a sciencia *escrupulosa* que vae apparecer. Fui testemunha ocular do tal *minucioso* exame e não vi que se mandassem desviar as pedras que cobriam o espaço quadrangular onde assentava a pilastra para pôr em evidencia a causa d'aquelles destroços, e apagar toda a idéa de criminalidade, caso não se encontrassem vestigios d'ella.

Pois snr. «Constituinte» era esta a parte mais essencial do scientifico e minucioso exame. Não sei se esta falta anulla o auto que se levantou, é certo porém que o parecer dos peritos cahe, como a estatua, *por falta de base.*

Quanto á declaração dos peritos temos a observar que cá os profanos não entendem de meteoros, qualidades de marmores, estados meteorologicos, argamassas, calolottos etc., etc., mas sabem de sciencia certa que o Monumento bem ou mal construido como estava, tinha resistido triumphantemente por mais de 13 annos á acção do tempo — a estados meteorologicos muitissimo mais violentos sem accusar pela mais pequena fenda a sua má construcção. — Digam-nos como se prova hoje esta, se esse edificio não se pode examinar, por estar disperso e derrocado? Pois não se vêem por ahi casas com as paredes levantadas em secco e arrostarem por seculos as violencias atmosphericas? Os meteoros de occasião vejo eu a levantarem poeira para nos cegar; não o conseguem com as suas peregrinas theorias. Venha ao menos a seguinte confissão que nos convém por muitos motivos:

Nenhuns vestigios directos foram observados da acção electrica das nuvens (o raio) *sem que todavia* (isto é porta aberta para o que der e vier) [1] *possa excluir-se a idéa da influencia d'esta acção.*

Continúa o escrivão a fallar no auto pela bocca dos peritos: «Em tudo quanto elles peritos observaram não lhes foi dado o poder descobrir (quem lhes tapou a bocca e fechou os olhos!) algumas reliquias ou vestigios dos estragos, que são caracteristicos das explosões, quer devidas a polvora, quer a dynamite, quer a outra substancia explosiva: o que tira toda a suspeita de haver causa criminosa filha de intenção malevola de alguem».

Pois, snrs., eu, com a mão na consciencia (e V. Ex.as tambem o sabem) affirmo, que a unica causa efficiente d'aquelle desastre foi uma violenta explosão, operada pela malevolencia sem poder demonstrar-lhe a materia que a produziu. — Com que então não viram signaes ou vestigios d'explosão, ém? Não lh'a demonstraram aquellas pedras arrojadas em todos os sentidos para longe do Monumento? ...... não viram os profundos vestigios das pedras que bateram na frente da Capella, collocada a 50 ou mais metros do Monumento? ...... não repararam nas grandes pedras que estão ao lado do Monumento, enterradas até

[1] É caso interessante e digno de notar-se como, neste ponto, o catolico *Comercio do Minho* e o iconoclasta *Seculo* se encontram em perfeito acordo, levados todavia por interesses divergentes. Só mais tarde é que os catolicos se unem.

se nivelarem com o solo, o que indica claramente terem sido arrojadas a grande altura? . . . Viram, viram, mas . . . o melhor ficou no tinteiro!!! —Dissessem ao menos ao povo em espectativa que os meteoros de occasião tinham andado por aquelle escuro a jogar a lapa uns com os outros.—Não se escarnece assim d'um povo serio.

Braga, 15 de Janeiro de 1883. Um perito não official.

Não deve causar estranheza que os bracarenses possuidores de *sciencia certa* assim falem daquilo que eles denominam apenas *sciencia* e de que troçam: porque tais apreciações são gerais em todo o nosso paiz. Ainda não ha muitos anos que, numa reunião de tecnicos, um deles, já aborrecido de ouvir falar em *trabalhos manuais*, formulou precipua e desdenhosamente o seguinte parecer:

—Pois ponha lá na lei os tais trabalhos manuais, *já que estão na moda.*

E alguns anos atrás, num concurso de professores de liceu, em que um candidato falára de estudos antropologicos, um velho interrogador, absolutamente senhor de si e animado do mais tolerante *espirito scientifico*, respondia-lhe:

—Quanto aos antropofagos, logo trataremos dêles [1].

Eu estou em crêr que este ultimo artigo, que já agora denominaremos—o dos *calolottos* [2]—procede dos mestres de obras locais que se sentiriam afectados pelo parecer do juri, facto que o manhoso do Pereira Caldas quiçá previu e quiz atenuar aplicando a *diuturnidade* ao serviço das alvenarias. Mas é para notar que o catolico *Comercio do Minho* sustente a hipotese do crime. Deve isso ter resultado de discussão no burgo, como denuncia o seguinte artigo que apareceu no n.º 1480 desse jornal (20-1-1883):

[1] Parece que os outros vogais se oposeram a este tratamento e que fosse ele tratar das bombas.

[2] Seria *piada* do conego Figueiredo ou do Fernando Castiço no *Constituinte?.....*

A RESPEITO DO SAMEIRO. — Finalmente triumphou a idea de uma explosão; todos curvaram a cabeça ante a eloquencia dos factos; e se os não convenceram as razões que apresentamos, convenceram-os os escombros do Monumento. No que ainda se discorda é na causa que a operou — tudo vem com o tempo. — Os partidarios do raio fazem crer a muitos que foi, sim, uma explosão de electricidade, que attrahida pelo espigão que segurava a Imagem ao pedestal, não achando conductor para a terra, explosiu, causando os estragos que alli se vêem.—

Esta explicação fez echo entre muita gente esclarecida por ter sahido de pessoa competente nas sciencias physicas. Merece-nos muitos respeitos este senhor, mas não cremos nas suas palavras [1]. — A nossa razão sujeitamol-a sinceramente á fé; e porque a eschola do — *Ipse dixit* — já ninguem se lembra d'ella. — Para aniquilarmos esta novissima theoria, attendamos ás seguintes considerações — Que o diadema de metal que a Imagem tinha na cabeça deveria ter muito maior força attractiva do que o espigão (são dous e não um) que escondido no centro do marmore ficava assim isolado da atmosphera — E o raio não tocou nem diadema nem Imagem, porque não apparecem d'isso vestigios — Mas a massa dos espigões era muitissimo mais volumosa e por consequencia a força attractiva devia ser muito maior n'estes do que naquelle. —

Se não destroe esta objecção a posição do diadema a descoberto e no mais alto do edificio, que era a cabeça da Imagem, aniquila-a a grande massa metalica dos sinos, que estava talvez a 20 metros de distancia do Monumento. — Obedeça, pois, o fluido electrico aos desejos d'estes senhores; desça das nuvens, faça continencia á estatua da Virgem, e entre obliqua ou horizontalmente para os espigões de ferro; por onde, ninguem sabe porque não ha vestigios d'isso. — Emfim está no espigão. —

É preciso saber que havia dous; um que prendia a Imagem ao globo, e outro que segurava este ao pedestal, que se não tocavam; separados o primeiro do segundo por a parte inferior do globo, e o segundo, note-se bem, da base do pedestal em uma distancia de mais de 3 metros e por parte da espessura da pedra, aonde estava cravada.

Digam-nos agora: Aonde fez explosão o raio? No espigão de cima? E porque não voou só a Imagem e o globo, ou no todo ou em parte? Se fez explosão por falta de conductor no de baixo, isto é no

(1) O raio ainda contudo rabiava.

que segurava o globo ao pedestal, porque não estilhaçou, alem do globo, a pedra aonde estava cravado, aonde a explosão deveria concentrar toda a sua força, mas que, para confusão de muitos, está inteira?...... Bastariam estas razões para pulverisar essas asserções gratuitas, que muito sem critica acceitam, porque as expendeu uma pessoa auctorisada e de todo o ponto respeitavel; mas não nos contentamos com isto.

Ha um ponto n'aquelles escombros que demonstra clara e evidentemente, que n'elle se déra a explosão: é entre o patim, que termina o escadorio e as agulhas que sustentavam o pedestal; porque para baixo, poucos ou nenhuns destroços, para cima tudo.

E este ponto, a incuria d'uns e o despreso em conhecer a verdade d'outros não tratou nem trata de examinar; aonde, cremos, se achariam signaes de malevolencia, hoje talvez apagados pelas aguas pluviaes.

Ha porem quem affirme que a explosão electrica não se deu nos espigões, mas sim em um grande penedo, sobre o qual edificaram o Monumento.

A ser assim, deveria o escadorio voar, como o pedestal voou, ou, ao menos, arruinar-se; e o escadorio lá está firme a desmentir mais este dislate.

A razão que leva muita gente a não admittir a explosão malevola, é a repugnancia que sentem em crer que hajam homens capazes de tanta maldade. Acham isto mais impossivel, talvez, do que os milagres de Mafoma.

E, no emtanto, sentem, apalpam e veem o atheismo proclamado publicamente; os ataques constantes e diarios á Religião do Christo; o Chefe d'Ella preso e injuriado no seu palacio e sobretudo o odio satanico com que insultaram as cinzas venerandas do grande Pio IX!! Veem a dynamite fazer saltar templos na França, derrubar imagens, e arrancar-se das escolas a de Christo. E não temos cá a mesma seita — a mesma gente com a differença unica de nascerem uns na França, outros na Hespanha, outros na Russia, outros em Portugal, etc., etc. Não sejam tão ingenuos.

Continuando — Nem os partidarios do raio, nem os da explosão malevola teem razões seguras e evidentes a favor da sua opinião; mas é certo que os ultimos teem muito maior numero de provas indirectas e todas as probabilidades de acertarem. Os que attribuem os effeitos á explosão electrica, dão maus tratos á razão, violentam as leis da electricidade, vergam e torcem o raio segundo os seus desejos e necessidades; ao passo que os partidarios da explosão malevola acham conformidade e harmonia tanto nos effeitos como nas causas. Devemos esta indecisão aos peritos que procederam ao exame nos escombros; á Meza

que não requereu um segundo, ao Juiz de direito por não annullar, por insufficiente e pouco escrupuloso, o que se fez.

Braga, 18 de Janeiro de 1883.

* * *

Na secção *Echos* do mesmo *Commercio do Minho*, n.º 1481, de 23-1-1883, encontra-se esta engraçada confirmação do horrendo crime, autenticamente premeditado:

O Jornal as Quinas insere um artigo em que lastima profundamente o grande desastre que acaba de ferir Braga com a destruição da Imagem da Immaculada Conceição do Sameiro. Diz este jornal, que duas cousas concorrem poderosamente para o levarem a acreditar que a destruição do Monumento foi devida a uma explosão dynamitica; e vem a ser: 1.º a declaração que vinha na *Nação* de que a cabeça e tronco da estatua ficaram illesos, se bem que separados; 2.º um bilhete de visita recebido pelo correio, cujo conthéudo era o seguinte:

Santa Maria do Sameiro

Braga

A despedir-se.

A ser isto verdade, como cremos, é realmente a malvadez e devassidão no seu mais alto grau!!

Parece incrivel que entre povos civilisados, como nos prezamos de ser, houvesse um ou mais individuos que se atrevessem a reduzir a estilhaços uma Imagem que tem sido objecto de tanto culto.

Até aqui parece terem dito de sua justiça apenas os tecnicos da construcção, gentes de *sciencia certa*, exclusiva e apressiva, a falar *pro domo sua*. É natural o reagi-

*

rem contra o parecer do juri que punha a descoberto os defeitos da sua arte, porventura resultantes de ignorancia e não de proposito formado. Onde se tinham eles educado? Que preparação tecnica haviam adquirido para realisarem a obra desse monumento nas circunstancias e situação dificil em que o problema foi posto? Ameaçados porém os seus creditos, e não lhes dando o seu empirismo grosseiro elementos com que contraditassem os argumentos e conclusões do parecer, arrancaram da sciencia certa e agora o verás. Sugestionados pelas suas proprias palavras, foram avançando e conseguiram redigir essa prosa que, no genero, constitue um documento muito aproveitavel. Ofereço-o por isso aos futuros romancistas.

Mas, como dizia, até aqui falou a tecnica, a *sciencia certa* e a arte aplicada; vamos porém agora travar mais amplo conhecimento com a *sciencia pura* regional, sendo para estimar que S. Paio de Merelim tão admiravelmente se assinalasse no formidando debate. E é sempre o, já agora, nosso *Comercio do Minho* que abre as suas colunas á nova fase por que ele vai passar. Começa logo no n.º 1482 de 25 de Janeiro de 1883. O ferro ainda guardava calor bastante para nele malharem á vontade.

AINDA A RESPEITO DO SAMEIRO. Se não tivesse observado de perto os destroços a que hoje se acha reduzido o piedoso Monumento do monte Sameiro, deixaria passar tudo quanto se dissesse a respeito de uma catastrophe que muito lamentam os catholicos portuguezes, por ser aquelle Monumento o primeiro que a devoção dos fieis levantou n'este reino á Immaculada Conceição de Maria, definido como dogma de fé pelo immortal Pio IX.

Sinto não haver lido, alem do «Commercio do Minho», outro jornal que fallasse de tal assumpto, nem ainda ter conhecimento do relatorio apresentado pelos homens da sciencia, nomeados para tal exame.

Mas isto, ainda assim é um motivo mais poderoso para exarar a minha humilissima opinião conforme permittirem meus limitadissimos conhecimentos em tal materia.

E move-me a isto tambem haver lido no «Commercio do Minho», jornal que aprecio, tanto pela santa causa que defende, como pela verdade que se empenha em fazer brilhar sempre, algumas asserções que francamente tenho de combater.

Em o n.º 1480 do «Commercio do Minho», de 20 do corrente, diz-se a respeito do Sameiro: *Finalmente triumphou a idea de uma explosão; todos curvaram a cabeça ante a eloquencia dos factos.*

Consinta o illustre articulista que o seu *todos* me exclua da universalidade da palavra, porque os escombros do Monumento não me convenceram de que elle fosse derribado por uma bomba.

Se uns teem razão para assim pensar, outros a teem tambem em face da sciencia para acreditar o contrario.

Vejamos — O articulista diz: *Os partidarios do raio fazem crêr a muitos que foi, sim, uma explosão de electricidade que attrahida pelo espigão que segurava a Imagem ao pedestal, não achando conductor para a terra, explosiu deixando os estragos que alli se veem.* Se esta explicação sahida, como diz o articulista, de pessoa competente nas sciencias physicas, fez echo em gente esclarecida, n'esse caso faça-se um auto de fé ás theorias do proprio Franklin.

A electricidade agglomera-se nos corpos mais elevados, devia, dizem, agglomerar-se no diadema da Senhora que era de metal e concordamos. O diadema era de ferro e o ferro é um metal, mas o diadema tinha 3 isoladores a saber: 1.º O oxido de ferro pela acção do tempo; 2.º uma capa de tinta oleosa; 3.º as estrellas de crystal. Dirão agora que o raio seria attrahido pela electricidade agglomerada na estatua; esta porem estava resguardada por ser de polidissimo marmore e a electricidade escapar-se nas superficies polidas.

Tambem o raio não podia ser attrahido pelo espigão de ferro, porque estava resguardado com dois isoladores a saber: 1.º o oxido; 2.º a estatua de marmore polido. A electricidade, pois, ficou apenas com um receptaculo — o pedestal. Esse forte e volumoso corpo de granito elevado quasi ou talvez ao nivel do telhado da capella, foi quem recebeu a descarga electrica, alluindo a collumna e derribando a estatua.

Esta, está conhecido, apenas soffreu a queda, na qual se partiu e o espigão de ferro movido pelo grande pezo da Imagem, foi o que talvez com a força de uma alavanca arrojou uma pedra enorme ao primeiro patamar da escadaria.

Os effeitos do raio são variadissimos: umas vezes contenta-se em deslocar uma pedra ou rachar um carvalho, outras, porem, assignala a sua passagem por grandes destroços. Observa-se que nem sempre cahe em forma de faisca, mas sim de globo e quando assim cahe, desce len-

tamente, arrebenta como um tiro de canhão e são maiores os seus estragos, chegando a arrojar pedras a 50 metros de distancia, como aconteceu em 1718 em Brest, ou em Gouesnon, ficando uma casa completamente destruida.

Não soffreram os sinos collocados como estão a pouca distancia do Monumento, explica-se por estarem alguns abaixo d'elle.

Effeitos physiologicos para acreditar que fosse raio, ainda temos: Dois operarios que estavam ás 10 horas da noute, no barracão proximo do Monumento, hora em que a trovoada estava fortissima, ao ouvirem o estampido ficaram por algum tempo sem poderem fallar.

Os effeitos da dynamite são bem conhecidos para se poder affirmar que uma simples bomba fizesse tantos destroços. Haverá 5 annos que estando uns operarios da fabrica de papel de Ruães a amolecer ao fogo e n'uma caldeira d'agua uma grande porção de dynamite, esta se incendiou matando instantaneamente um homem; outro morreu alguns dias depois no Hospital de S. Marcos; mas sendo esta uma grande explosão, apenas rebentou a caldeira que voou em estilhaços, fazendo um rombo no telhado.

Para os destroços que se veem no Sameiro só uma bomba de grande força introduzida no interior do pedestal. Quem e como sem ser visto ou presentido poderia perfurar aquella pedra?

Aqui tem o illustre articulista como eu sem dar maus tratos, como diz, á razão, e sem violentar as leis da electricidade, sem *torcer* o raio, antes fazendo-o descer perpendicularmente, convenho commigo mesmo, que foi um phenomeno natural que abateu aquelle Monumento, para o qual concorri com o pouco que pude, como concorrerei para a sua reedificação, conforme estiver nas minhas posses.

S. Paio de Merelim 20 Janeiro 1883.

J. Azeredo.

Suponho que este artigo, ao tempo, não causou boa impressão em Braga, onde a maioria se inclinava á hipotese do crime. Provavelmente intenderam que S. Paio de Merelim era um santo de 2.ª ou 3.ª classe, sem categoria para se intrometer nos negocios da Conceição do Sameiro e resolveram pô-lo no seu lugar. E é por isso talvez que N., contraditor imediato, no ataque que lhe dirige em o n.º 1484, de 30-1-1883, começa por desconfiar das suas

intenções; dir-se-ia que o considera pessoa de baixa extracção. Depois é menos humano quando o quer convencer de ignorancia. E acaba por não o tomar a serio e por lhe explicar como é que uma pessoa esclarecida pode deixar de saber certas cousas sem lhe ficar mal.

Azeredo deve tê-lo agastado, já por ser de Merelim, já por se confessar *raista*, apesar de se apresentar modestamente. Não lhe levaria a bem nem a sua original exposição sobre electricidade, nem a precisão das afirmativas que faz sobre os efeitos fisicos e fisiologicos do raio. Facto é que, para com mais vigor o anular, vai, segundo parece e adiante se verá, requerer ao 8 de Infantaria, aquartelado no *Populo*, uma imediata intervenção a favor dos explosivos. Pelo menos sente-se a presença dum factor novo que não posso deixar de atribuir ao exercito da terra.

E, senão, vejamos.

RESPOSTA AO SNR. AZEREDO, DE S. PAIO DE MERELIM. Consinta tambem, illustre articulista, lhe extranhe fazer-se desentendido respeito áquelle adjectivo universal *todos*. Entende-se bem que me dirigia aos que acreditavam que o raio tinha feito aquelles estragos por effeito da sua força impulsiva; e o periodo que se lhe segue bem o explica.

Todos *aquelles que attribuiam o derrocamento do Monumento á acção electrica pela sua força impulsiva* curvaram a cabeça, etc. Agora entende? O Snr. Azeredo não tinha ainda manifestado a sua opinião, por isso não foi comprehendido no tal adjectivo. Deferido na sua reclamação.

Não impugnei as theorias de sabio algum, nem mesmo reconheci a das taes pessoas competentes, porque escrevi assim — *por ter sahido de pessoa competente, dizem etc.*

N'isto e no mais que vamos expôr mostra bem o meu amigo que uma outra idéa presidiu á confecção do seu artigo, não a de esclarecer ou esclarecer-se.

Como disse, não impugnei as theorias de sabio algum, mas a má applicação que d'ellas faziam no caso em questão; apague pois a fo-

gueira. Bem sabe que para ser esclarecido não é preciso saber physica. Emfim vou soprar no seu castello de cartas de jogar.

Convem em que a electricidade se deveria agglomerar na cabeça da Imagem, mas o diadema tinha 3 isoladores: 1.º *oxido de ferro* (!); 2.º *uma capa de tinta oleosa* (!!); 3.º *as estrellas de cristal* (!!!) Diga-me primeiro. Como viu o ferro oxidado se tinha a capa de tinta oleosa? E se viu o oxido, aonde estava a capa de tinta oleosa?!!! Pois o ferro, por estar oxidado na sua superficie, deixa de ser bom conductor de electricidade?...

Esta que se segue é ainda melhor. Como são ahi as estrellas de cristal isoladoras da electricidade? Por ventura estão collocadas por forma que cortem ou interrompam a continuidade do arco do diadema? O mais que podem fazer alli é o mesmo que fazem os isoladores telegraphicos: não deixam que o fluido passe á terra. Mas se entende que as estrellas de cristal já de longe poem *mèdo* ao fluido electrico, merece essa descoberta um premio; e nós cá, os mortaes, para nos livrarmos de sermos fulminados, bastar-nos-ha metter no bolso um pedaço de cristal.

Na correspondencia a que allude não encontra uma palavra que affirme fosse esta ou aquella materia explosiva a empregada. Mas o meu amigo falla da dynamite; e por um facto conclue da sua força. Pois afianço-lhe que muito ignora dos seus effeitos; e digo-lhe que da differente forma de a empregar é que depende a sua maior ou menor potencia explosiva.

Saiba que os exercitos em campanha a trazem para fazer voar as pontes na sua retirada e que se quebram grandes penedos debaixo de agua sem se fazer furo algum. Saiba ainda que o pedestal tinha mais de quatro buracos por face que iam até o centro e que se fizeram para metter os ferros que seguravam as estacas; cujos buracos foram depois tapados com cunhas de pedra, facilimas de tirar.

O polido do marmore não constitue causa isolante da electricidade; o oxido dos espigões vale o mesmo que o oxido do diadema. Já vê que o que architectou cahiu por falta de base.

Diz-nos que escreveu sobre o que viu. Eu tambem vi; da primeira vez fiz o meu juizo pela analyse geral dos escombros; da segunda, que foi ha poucos dias, estendi-a a todas as particularidades; até me não escapou uma esperteza. No pano da parede fronteira, que estava na ametade superior coberto de azulejo, deram de cima uma martelada fazendo-lhe um rombo arredondado como a palma da mão a vêr se *pegavam* as bichas talvez.

Agora consinta-me que tire as conclusões.

Temos até hoje 4 differentes opiniões pela electricidade na explicação do phenomeno em questão: 1.ª A que explicava tudo pela acção simples do fluido electrico das nuvens; 2.ª Pela mesma influencia, confessando a explosão por se oppor ao trajecto da corrente electrica um grande penedo que ficou nos alicerces do Monumento; 3.ª Por explosão nos espigões, por falta de conductor para a terra—Vide "Commercio do Minho„ n.º 1478; 4.ª A do Snr. Azeredo tambem operada por força electrica que não achando receptaculo senão no pedestal, abrindo a columna derribou a estatua. Vide o mesmo jornal n.º 1482.

A respeito das grandes pedras que voaram para longe *caret*. Por o que este Snr. diz houve um desmoronamento e não explosão; e os escombros a protestarem contra semelhante asserção. Por isso disse já que o Snr. Azeredo não tratava isto a serio; quer apenas cavaco. Lerá detidamente a minha correspondencia de 18 do corrente, refute-a se pode, e deixe-se de edificar na areia.

Veja agora o publico se tenho ou não razão de dizer—que estes snrs., os da electricidade, dão maus tratos á razão, torcem e retorcem o tal fluido. Quatro opiniões differentes, duas sustentadas por palavras, e outras duas exaradas nos jornaes apontados, e todas discordes! Ao menos ha onde escolher. A nossa fé é e será sempre uma. Estaes como os protestantes que depois que fecharam os olhos á verdade, dividiram e subdividiram a sua seita.

Braga 26 de Janeiro de 1883.

N.

Azeredo não vai á parede e, acto continuo, calçando as suas mais brancas luvas, responde ao antagonista, a quem trata por amigo. Leva porventura muito longe a sua longanimidade. Quem sabe, porém, se não uzou desse artificio para mais violento tornar o contraste entre ele e o seu cruel adversario?

Mas não acúa e S. Paio de Merelim pode revêr-se todo no seu conterraneo.

De resto, sciencia em barda como vamos encontrar no *Comercio do Minho*, n.º 1487 de 8—2—1883.

AINDA A RESPEITO DO SAMEIRO.—Da discussão leal e sincera, dos debates francos e leaes, das confrontações dos factos e finalmente das

conclusões tiradas da propria observação, podemos chegar ao conhecimento da verdade.

E foi este o meu desejo, expondo a minha opinião a respeito da catastrophe do Sameiro, impugnando a do articulista que tem mostrado estar convicto de que foi a dynamite, ou outra materia explosiva, quem produziu a ruina do Monumento.

Como o meu antagonista se dignou replicar ao meu artigo, querendo *torcel-o* a seu geito, não deixarei ainda de responder; consinta porem que antes d'isso eu tome por gracejo o dizer que não trato d'esta questão a serio e procuro cavaco; porque eu procuro o que todos desejam — luz [1] — que se faça luz n'este acontecimento e que para o futuro se possa dizer: o Monumento do Sameiro, o primeiro que os portuguezes levantaram á Immaculada Conceição foi destruido por um raio, ou por um tiro de dynamite. Os effeitos podem ser os mesmos e as causas differentes. Entremos na questão.

O meu amigo N., pois que amigo me chama e eu acredito, pergunta-me: «Como viu o ferro oxidado, se tinha capa de tinta oleosa?» «E se viu o oxido aonde estava a capa de tinta oleosa?».

Pois meu caro snr. n'uma e outra cousa, e se o amigo quer vêr, vá terceira vez ao Sameiro que duas tambem eu já fui para estas observações e verá o ferro oxidado, tanto no logar dos parafusos que seguravam as estrellas de crystal, como em varias raspaduras que tem provenientes da queda e algumas parece que do tempo.

Pergunta mais o meu amigo muito admirado: «Como são isoladoras as estrellas de cristal?» São ahi e em toda a parte, visto que o cristal não é conductor da electricidade; não se segue de ahi, nem eu disse tambem que as estrellas preservassem o diadema da acção do raio, pois aquelle soffreria a descarga electrica quando não estivesse, como está e eu vi e apalpei, oxidado por baixo da capa de tinta oleosa e em toda a continuidade do arco. E ainda assim, colladas como estavam as estrellas, talvez preservassem o diadema pois eram em varios pontos tangentes ao mesmo.

Mas o amigo faz-se desintendido n'este ponto e portanto citarei o que a tal respeito diz Chernoviz:

«Com assentos de pés de vidro, ou um disco espesso da mesma materia, sobre a qual ficam *isolados*, podem garantir-se as pessoas durante o tempo de trovoada.

« Com estas precauções, ellas não podem ser tocadas e sentiriam

[1] Já Goethe a pedia, á hora da morte. Todos o sabem.

só uma commoção mais ou menos forte, mas não mortal, se o raio cahisse pèrto d'ellas.»

Note, porem, o meu amigo que eu ainda não acredito muito na garantia offerecida por este author, porque uma descarga electrica, quando forte, absorve muito oxigenio, e se o sujeito não morre fulminado pela presença do cristal, pode morrer asfixiado. Mas o amigo pergunta ainda: «Pois o ferro, por estar oxidado, deixa de ser bom conductor de electricidade?» Não deixa de o ser porque de sua natureza já é mau e quando oxidado fica neutralisado completameute. É por isso que as pontas dos para-raios se fazem de platina, por ser um metal consistente que resiste ás mais altas pressões e tambem porque não se oxida.

Como os escombros do Monumento lá estão, como diz, a protestar que não foi uma descarga electrica, mas sim uma explosão, visto que grandes pedras foram arrojadas para longe, saiba que tudo isso se tem visto por effeito do raio e eu lhe apontarei exemplos, se quizer. Já vê o illustre articulista que o meu *castello de cartas* não cahiu por falta de base, e razões tenho para acreditar que o Monumento do Sameiro foi destruido por um phenomeno natural, menos desmoronamento por má construcção, como já ouvi dizer, em vista das pedras arrojadas ao longe em varias direcções.

A dynamite pode produzir os mesmos estragos, mesmo porque d'esta materia explosiva ha hoje de tamanha força, que pequena porção basta para causar grande ruina e não duvido tambem que em Portugal appareçam tão benevolos cidadãos como os de França, destruindo templos, como os da Russia, matando o imperador.

D'esta nossa pequena discussão pode concluir-se:

1.º Que não pode o meu amigo nem ninguem asseverar que foi empregada na destruição do Monumento qualquer materia explosiva;

2.º Que tambem se não pode asseverar que fosse destruido por um raio;

3.º Que é fora de duvida ter sido uma das duas cousas;

4.º Que para as auctoridades envolve grande responsabilidade terem-se contentado com um pequeno e rapido exame, *pro forma*, n'um caso no qual, se ha crime, devia empregar o rigor da lei contra os criminosos, tanto pela atrocidade do attentado, como pelas tristes consequencias que podem advir a Portugal, não expurgando a sociedade de tão bons cidadãos.

Finalmente o que me leva pelo menos a suppor que o Monumento foi destruido pela acção electrica é o seguinte:

1.º A situação no mais alto da montanha, sem arvores nem outro corpo proximo que lhe estivesse superior;

2.º Dar-se o acontecimento em uma noute tempestuosa em que a trovoada era fortissima;

3.º Ser facto unico até hoje um tal attentado em Portugal.

Ora, a respeito das quatro opiniões citadas pelo articulista, em que envolve a minha, vejo que, em face da theoria da electricidade, a segunda e a quarta são complemento da primeira e que só abstraho a dos *espigões*, por me parecer espiga [1], que mandará de presente ao padre Guilherme Dias, já que comparou os discordantes do seu sentir, com os filhos da lei evangelica.

S. Paio de Merelim, 31 de Janeiro de 1883.

J. Azeredo.

P. S. Mostrei que a destruição do Monumento podia ser occasionada por um raio, e bastante convencido d'isso, é que escrevi o primeiro artigo — AINDA O MONUMENTO DO SAMEIRO — e este segundo porque a isso me julguei obrigado. Em absoluto não nego nem posso negar que a malvadez podesse tomar parte em tal acontecimento.

O meu antagonista tem ainda a seu favor uma razão mais forte do que todas as que apresentou. Do centro do pedestal partiam dous braços de ferro em continuidade ao espigão na distancia approximada de 30 centimetros por lado e cobertos de chumbo em partes. O raio volatilisa os metaes, o chumbo é o mais meneavel e que menos resiste a pressões e lá está intacto.

Queira Deus que um dia se descubra a verdade. Por fim um aperto de mão ao meu illustre contendor.

O combate está quasi a terminar. N. responde ainda a J. Azeredo e agora sob forma ironica e menos rude, se bem que cada vez mais scientifico e documentado. Socorre-se dos seus conhecimentos quimicos para dar o golpe de misericordia no adversario de Merelim, e termina por cumprimentar o amigo.

A partir de meados de Fevereiro, embora o fogo latente não abrande, não se vêem contudo mais labaredas.

[1] Azeredo não resistiu ao calembourg que o leva á piada fina. E quem resistiria a fazê-lo? Tambem só neste ponto se desmentiu, sem todavia se desmanchar. Bravo, seu Azeredo!

Apenas em Abril esguicham duas chamasitas do brazeiro, e nunca deixa de ser o *Comercio do Minho* que no-las faça ver. Tudo porém acaba por serenar e parece definitivamente radicada a hipotese da dinamite, ou de quaisquer bombas, para explicar a destruição do monumento.

Seguem as tres ultimas citações a fazer.

No n.º 1491 de 17 de Fevereiro de 1883:

ALGUMAS PALAVRAS AINDA AO SNR. AZEREDO. Vejo que não perdi todo o tempo com o meu bom amigo quando lhe dirigi a ultima correspondencia pois que na que escreveu no dia 31 de Janeiro reconheceu que a dynamite podia fazer o que hoje se vê no Monumento do Sameiro; chegando a admittir a possibilidade d'uma explosão malevola.

Se lhe disse que me parecia não tratara a serio esta questão, foi, primeiro, por não saber que estudasse physica theorica ou pratica; segundo por termos em tempo combinado certa correspondencia, como deve estar lembrado.

Pela minha parte termino com esta semelhante questão, porque *jam fœtet*.

Apesar da sua clara intelligencia, amor ao estudo e talento reconhecido, permitta-me que o convide a accender a fogueira para um auto de fé, não só ás obras de Francklin, como a todas as outras de physica, entre outras as de Langlebert, Beudant, Ganot e até as de Chernoviz. Nem torço a physica á minha vontade nem me faço desentendido. O meu amigo insiste em affirmar que o ferro é mau conductor da electricidade; e os auctores que lhe citei dizem que é bom — excelente; queime pois os livros d'elles.

Mas se quizer que praticamente lh'o prove appareça. Francklin, o inventor do pára-raios construiu o primeiro com uma simples longa barra de ferro aguçada na extremidade aerea; fixando a outra na terra antes de hoje porque se reconhece que o fluido electrico pode desviar-se do seu conductor e fulminar os objectos proximos, não encontrando n'elles *perfeita continuidade desde a ponta ao solo* recommenda-se não se deixem oxidar *applicando* com este fim uma capa de tinta oleosa *o que não impede a circulação do fluido*. Mas os oleos são mais conductores? e assim é.

Nas tintas emprega-se sempre para as seccar o protoxido de chumbo ou de zinco, que reagindo sobre o oleo o decompoem, ficando

a tinta reduzida a saes differentes; desapparecendo por isto e pela acção do pouco tempo o corpo gorduroso (oleo) que se emprega.

O pulido dos corpos bons conductores não altera esta qualidade. Chernoviz diz, como todos, que o cristal garante da influencia electrica o corpo onde se metter de permeio; isto é collocado entre a electricidade e o corpo a que esta se dirige. Adeus: não fallei na volatilisação ou fusão do chumbo, por não ser effeito constante. Cumprimenta o seu amigo.

Braga, 10 de Fevereiro de 1883.

N.

No n.º 1510 de 7 de Abril de 1883:

Boato falso. Correram atoardas de prisão no Porto, de dous individuos que foram denunciados como perpetradores do barbaro attentado do Sameiro. É falso o boato.

No n.º 1516 de 10 de Abril de 1883:

Ha cousa! No domingo de manhã appareceram cortadas muitas ou quasi todas as arvores que a Meza do Sameiro havia mandado plantar ás margens da estrada do Bom-Jesus ao Sameiro. Parece que os malvados inclinaram todos os odios e rancores contra o Monumento do Sameiro e Bom Jesus. A uns factos horrorosos temos visto succeder outros; antes da destruição do Monumento, tinham-se encontrado as imagens da egreja da Falperra espalhadas pelo campo; depois o desacato ao S. S. Sacramento do Bom-Jesus; agora cortam as arvores que principiavam a ostentar uma vegetação pomposa e d'aqui a poucos annos aformoseariam o passeio pela estrada do Sameiro projectando ao mesmo tempo deleitosa sombra onde os visitantes se poderiam abrigar.

Os factos que se vão dando tendem a explicar a destruição do Sameiro por um attentado execrando. Que ha cousa é uma verdade!

Ultima ratio. Tudo me leva a crêr que a contenda ácerca do complicado caso não se limitou ao jornal bracarense de que tanto tenho extractado; citam-se nomes doutros paladinos e vejo, por exemplo, entre as minhas notas,

criticas de caracter teologico de que os irreverentes, os herejes, não desistiam. Não vale porém a pena apresentar mais espécimens deste ultimo genero facil. Só porém devo citar uma opinião politico-religiosa, diversa das anteriores, porque vem ainda reforçar, sob diverso aspecto, a hipotese do crime.

Já se não trata de rivalidades de confrarias, trata-se de *arranjos* de certos funcionarios publicos. É a politica que lança mão do momento para infamar os contrarios. Mas é ao mesmo tempo uma nova nota da desorientação das gentes que a ninguem poupam, para quem todos os meios são bons, sempre que se consigam os fins. Esta opinião encontra-se numa correspondencia de Braga publicada em *O Seculo* de 10-2-1883. Dela extraio apenas as seguintes palavras:

CHRONICA DE BRAGA. Entre varias opiniões que circulam ácerca do monumento do Sameiro ha uma que é sustentada com razões, que em si são verdadeiras, embora o não sejam para explicar a destruição do monumento. Alguns sustentam que o Monumento ali collocado destruira as leis physicas ácerca da electricidade n'aquelle ponto, e que por conseguinte o monumento da Virgem não podia ser destruido por um raio iconoclasta; mas se admittirmos esta rasão, tambem não podemos admittir a opinião dos peritos que explicam aquelle derrocamento por um abalo de terra, porque n'esse caso tambem o milagre se devia oppor a tal meio de destruição.

A dynamite tambem seria impotente contra a intervenção sobrenatural, e os que se empenham em explicar aquelle desastre por tal força explosiva não se lembram que tem contra si o mesmo argumento que invocam contra a descarga electrica proveniente das nuvens. Parece por conseguinte, mais plausivel a opinião dos que dizem que a Senhora do Sameiro quizera desapparecer d'ali por causa dos *arranjos* de certos funccionarios administrativos dos residuos e sanctuarios, os quaes queriam negociar á sua custa.

É sabido que o arrecadador das esmolas, obrigado a largar a sua gerencia, apresentara contra a Senhora um *deficit* de uns poucos de contos de reis, mas que, por causa da sua *incontestavel* devoção para com

a Virgem, propozera que o *deficit* fosse desamortisado á razão de 100$000 reis por anno. Esta proposta foi aceite, etc.

. . . .

Se o homem do campo dos Toiros que recebeu as esmolas......

. . . .

(a) *Plebicola.*

Ignoro se este episodio scientifico, de uma sciencia regional tam caracteristica, passou para além de fronteiras. Mas penso que não, que se não fez por isso. E, entretanto, os contendores estavam cheios de arreganho, de *rompia,* como eles dizem, e não economisaram nem tinta, nem tempo, nem papel. É que o nosso paiz está muito longe dos grandes centros de cultura mental. Merelim viu-se por isso forçado a construir uma fisica para uso proprio e uma electricidade que se não parece com cousa alguma. A não ser com as outras congeminencias dos varios contendores aqui apresentados, galeria sublime de genios absolutamente desconhecidos.

Mas, calando-se, a sciencia cede o logar á Arte e á Mistica. Vamos a elas.

4 — O INEFAVEL E O INCOGNOSCIVEL

Entre nós, todos os grandes acontecimentos teem o condão de excitar a mente já de si habitualmente escandecida dos poetas nacionais. Dantes, o menos que tais sucessos faziam brotar era um *Fado,* como aquele que comemora a partida tragica da expedição para a Zambezia, *O Fado da Zambezia* chamado. Já vimos como, em Aguas Sautas, surgira o soneto consagrado ás doces martires, as filhas de Calcia; e ainda ha pouco, um velho amigo

meu vinha comovidamente dedicar á morte de José Sampaio, do pobre e malogrado Bruno, um valente acrostico.

É o que se pode chamar: — a fatalidade estetica da raça. Nós somos assim, poetas até á raiz do cabelo.

Não admira, pois, que a destruição do Sameiro, a horrida hecatombe, produzisse algumas carradas de versos; que os vates daqui e dalém, arrancando das guitarras, das liras, das harpas, dos alaúdes, muitos destes sem cordas ha longos anos, avançassem impavidos para a fogueira do debate, cantando hendecassilabos, alexandrinos, oitava rima, versos de pé quebrado, o diabo, tudo.

— Aí! poetas *resalutos,* bradava o povo em delirio.

E é tambem o que pensa e diz *O Seculo* a 20 de Janeiro de 1883. — Ouçamo-lo:

SENHORA DO SAMEIRO. A veia poetica do norte do paiz tem consagrado aos desastres da Virgem do Sameiro as mais sentidas endeixas. Um poeta de Santo Thyrso, o sr. A. C. S. V., desabrochou ha dias as seguintes estrophes, que viram a luz n'um jornal da localidade:

Desfeita em terra a imagem veneranda
Da Virgem sem labeo!
Que vejo! pôde tanto a mão d'um impio
Ou foi fogo do Ceo?

Fogo? pois não podia teu simulacro
Alvo de tanta festa,
Ser guardado por anjos na montanha
Contra a rude tempesta?

Maria! o que nos diz o facto insolito?
Olhae a minha dôr!.....
Acaso ó Virgem, regeitaes dos lusos,
Já o culto e louvor!

Em seguida o mimoso poeta pergunta á Virgem se já não quer proteger o nosso paiz; mas então as *fracções dispersas da estatua Vir-*

ginal, como sensíveis, reunidas, dizem-lhe que não desespere, que procure no desastre indicios de impiedade, que lacere o peito porque se ela recebeu o golpe, foi para o desviar do poeta.

Esta explicação em verso não nos satisfaz completamente; continuamos em trevas. Oh Braga, catholica por excellencia, explica-nos o caso, mas em prosa, sim?

Faltou-me tempo para proceder a mais pesquizas, com o fim de coligir absolutamente tudo quanto devem ter ejaculado os nossos tremendos sabios e poétas do distrito de Braga a proposito da queda da Senhora do Sameiro. Nas suas grandes linhas, porém, aqui fica bem esboçado, estou certo, o funesto e fecundo acontecimento. Outros mais felizes o completarão e enriquecerão com novos pormenores, com novas hipoteses, com novissimas teorias, com os mais ineditos poemas. Talvez que até um dia apareça o auto da vistoria, a obra prima de Pereira Caldas. E é possivel que então ele seja apreciado com a ternura de sentimentos em que foi concebido, mas que as gentes violentas de 83 não aceitaram. Tinha razão Camilo. Aquela epoca era de sentimentos duros, agressivos, intolerantes. E assim explicaram a nossa catastrofe por um nefando crime, pela explosiva e heretica dinamite. Não podia ser doutra forma.

Foi isso, e só isso, o que se apurou por maioria de votos, após a mais cerrada discussão scientifica de que ha memoria em aguas do Cavado. Os raistas tiveram de se confessar vencidos e emudeceram por muito tempo.

Nota final sobre o incognoscivel. Haviam porém passado bons vinte e um anos, quando no Junho de 1904, se realizaram em Braga grandes festas jubilares exclusivamente consagradas ao culto da Virgem localisado no Sameiro. Assistiu todo o episcopado portuguez, sob a presidencia do nuncio pontificio de então. Essas festas reves-

tiram grande pompa, e como «perduravel recordação» do que elas foram, veio a lume uma extensa *Memoria,* onde encontro a seguinte notasinha:

Considerando-se a devoção inexcedivel da cidade de Braga á Senhora do Sameiro, manifestada tão imponentemente, tão eloquentemente, comprehende-se a magua que lhe causou a noticia da catastrophe da noite do dia 9 de Janeiro de 1883, no Sameiro, em que **uma faisca electrica** desfez em estilhaços a estatua da Virgem.

Este desastre devia ter sido das 9 para as 10 horas da noite, quando se ouvira uma tão pavorosa detonação que encheu de medo e assombro toda a cidade, lá em baixo, áquella hora, socegada.

O normando é meu e Deus escreve direito por linhas tortas.

*

II PARTE

CASOS DE RECENTE ADAPTAÇÃO

EM S. CARLOS

I—O JONGLEUR DE NOTRE DAME DE MASSENET [1]

A Jaime de Magalhães Lima

1 — A LENDA E O LIBRETO DA OPERA

Na literatura medieval da França ocupa um vasto lugar o culto da Virgem. Mas o que nele mais avulta não é a parte consagrada á sua vida e morte, e sim a que se ocupa dos resultados da sua intervenção na vida dos mortais e dos prodigios alcançados pelos seus devotos. A primeira nada é com relação á segunda, di-lo o celebre Gaston Paris [2]; e se aqui o refiro é apenas para bem frisar o caracter e importancia especiais que tal culto toma na imaginação do povo francez. Nessas historietas, que revoltam os sentimentos religiosos das gentes cultas e a filosofia dos tempos modernos, não pode contudo deixar de se reconhecer um encanto suave e penetrante, uma ingenuidade, uma ternura e simpleza de alma que comovem, embora nos façam sorrir. E entre as que mais notaveis se revelam sob este aspecto, segundo o citado sabio, uma há que M. Anatole France nos descreve no 2.º volume

[1] Publicado pela primeira vez na *Revista literaria de O Seculo*, a 2 e 9 de Abril de 1906.

[2] Gaston Paris, *La littérature française au moyen âge* (XI^e — XIV^e siècle). 1905.

de *La vie littéraire* [1] e que, além da sua graça infinita, encerra uma profunda filosofia da vida — o perdão antecipado para a pecadôra, quando esta possua as qualidades e a tempera da alma dos que sabem amar e adorar.

Não é realmente graciosissima, diz-nos o ilustre escritor, a historia daquela freira, tão fraca de coração que abandonou o convento para se dar ao pecado? Passados muitos anos voltava sem a sua inocencia, mas com a mesma fé; porque nos tempos de perdição não havia passado um só dia sem rèzar a Nossa Senhora. E entrando no convento viu que as irmãs lhe falavam como se ela nunca tivesse estado ausente. É que a Virgem, tomando o seu aspecto e vestindo o habito abandonado, substituira-a durante todos esses anos nos seus deveres de sacristã; e ninguem lhe dera pela falta [2].

Apesar de tão elevada beleza moral, Gaston Paris dava a primazia a uma outra historieta, *Del Tumbeor Nostre Dame,* que considerava talvez como a obra prima do genero, tanta é a sua deliciosa e infantil simplicidade!! É esse conto que, sob o titulo moderno de *Le Jongleur de Notre Dame*, constitue o assunto do presente artigo,

[1] Colhida no *Recueil* de Gautier de Coinci que, segundo leio, conta para mais de 30.000 versos *(G. P.).*

[2] Não devo deixar de notar certa afinidade que encontro entre o tema aqui contido e o da *Freira Portuguesa de Beja* que, embora tambem pecasse, nunca na imaginação das nossas gentes desmereceu da superior estima que se deve ás senhoras bem nascidas, que nobremente amaram e adoraram. E tambem é certo que esse pequenino conto francez penetrou no nosso povo e foi por ele assimilado. Julio Diniz, nas *Pupilas do Snr. Reitor*, referindo-se á rapariga que explicava por um milagre da Senhora o trabalho que lhe aparecêra feito, acrescenta: «Tinham-lhe contado a lenda d'aquella freira, que, abandonando um dia a ermida da Virgem, de quem era devota, cega por uma paixão mundana, voltara mais tarde ás portas do claustro, coberta de arrependimento e de vergonha; e, quando esperava encontrar recriminações e opprobrios, soube que ninguem lhe tinha dado pela falta, porque a Senhora se compadecêra d'ella, e revestindo a sua imagem, viera todos os dias fazer o serviço de clausura». (Na 14.ª edição, 1909, pag. 49).

motivado não só pela representação, no teatro de S. Carlos, da opera sobre ele composta por Massenet, mas principalmente pela maneira como o publico de Lisboa recebeu essa opera e o seu lamentavel desempenho.

O *Jongleur de Notre Dame* pertence inicialmente, como disse, ao numero das muitas lendas nascidas em França e que aí inspiraram os novelistas e poetas medievaes. É pois uma expressão sincera, e purificada através do tempo, do modo de sentir desse paiz, das suas mais gerais e profundas comoções. Dada porém a irradiação que de lá se fázia desde seculos e continuou a fazer-se até aos nossos dias, não quero afirmar que taes expressões deixassem de se adaptar ao sentir dos outros povos. Jograes houve-os por toda a parte; e hoje, como na meia edade, os deuses permitem que os propiciem com oferendás, danças, momices e cantares.

Chama-se *Jogral*, diz Santa Rosa de Viterbo, o que vivia, a maior parte do anno tocando por preço varios instrumentos em festas, que não eram principalmente ecclesiasticas, e do serviço de Deus. O clerigo *Jogral* perdia o privilegio clerical, quanto ás suas cousas, se depois de admoestado, se não emendava: e sendo casado, não só quanto ás cousas, mas tambem quanto á pessoa o perdia. *Cod.* Alf., liv. III. tit. 15 § 18.

Como se vê, o pecado cometido pelo *Jogral,* o que aliás constitue o momento culminante da acção da peça, era terrivelmente punido pela nossa legislação, se o pecador fôsse um clerigo casado. Mas parece que em França o era sempre, qualquer que fosse o seu estado, quando o pecador se conduzisse da mesma forma que o nosso. E isto é indispensavel saber-se para bem podermos avaliar a importancia que, aos olhos do povo francez medieval,

tomára o ingénuo caso; só assim se compreende o aparecimento da lenda recolhida pelos escritores do seculo XII.

A forma literaria mais antiga que ela tomou, ou se conhece, suponho ser a que foi publicada na *Romania,* 2.º ano—1873. É extraída por Wilhelm Fœrster de um manuscrito ornado de iluminuras, que ele atribue aos fins do seculo XII, e existe em Paris na Biblioteca do Arsenal, riquissima de manuscritos, dizem. Está escrita no dialecto da Ilha de França que, como se sabe, era a antiga provincia que tinha Paris por capital e formou o nucleo da monarquia franceza. É um conto em verso, intitulado *Del Tumbeor Nostre-Dame* ([1]), e o seu assunto reduz-se proximamente ao seguinte:

Um menestrel, desgostoso do mundo, recolhera-se ao convento de Clairvaux e aí professára. Mas, posto que animado da maior devoção, não podia tomar parte nos serviços do culto, porque ignorava todas as orações, o *Padre Nosso,* o *Credo,* a propria *Ave Maria.* Atormentava-o a idêa de ser inutil á confraria e de não merecer o pão que lhe davam, e começou a receiar que o expulsassem, porque teria de regressar ao antigo convivio dos pecadores a que havia fugido.

Aproveitando uma ocasião em que os monges estavam na missa, dirigiu-se á Virgem Santissima e pediu-lhe que o ajudasse. Ela estava no seu altar, dentro duma pequena capela ou cripta abobadada; e, muito sósinhos, foi-lhe o menestrel contando os seus desgostos e receios e confessando que desejaria servi-la só a ela. Mas como? Á falta de melhor, poderia porventura fazer a unica cousa que sabia?... E, logo que esta idéa lhe surgiu na mente, despe o habito e, ficando em blusa, começa a executar deante

([1]) A forma *Del Tumbeor* encontra-se na *Romania.* Gaston Paris, no livro atrás citado em nota, o qual é posterior em data ao artigo dessa revista, adopta a formula *Tombeor.*

da Senhora todas as partes que costumava fazer em publico. Durante muito tempo continuou a dar todos os dias uma função á Virgem; até que um frade, notando as suas ausencias, seguiu-o duma vez e, vendo o que se passava, foi contar tudo ao abade da ordem. Este não queria acreditar em tal; mas indo verificar por seus olhos, presenceou o mais encantador milagre que possa imaginar-se. O menestrel, de fatigado que estava, havia perdido os sentidos e caíra aos pés do altar; então Maria baixou do Ceu seguida duma teoria de anjos, e com uma *touaille,* á maneira dum leque, poz-se a abanar docemente ao menestrel que nada sentia. Pouco tempo mais viveu ele. Um belo dia morreu; e os anjos vieram e levaram-no para o Ceu.

Tal é, em resumo, o velho e anonimo poema do seculo XII. Para se avaliar toda a sua significação, Fœrster faz a seguinte referencia que devemos aproximar da de Viterbo:

> Sabe-se que a Egreja, na edade media, não considerou que rebaixasse a sua dignidade o facto de ela se ocupar de menestreis, jograes, ou histriões de certos generos. Mas, emquanto absolvia os que recitavam canções de gesta, ameaçava de excomunhão, ou até excomungava os saltimbancos; tudo dependia do comportamento que estes tivessem. A Graça, porém, nem sempre confirmou taes decisões, por mais solenes que fossem.

Ora, como vimos, *Del Tombeor Nostre Dame* entrava, sem discussão, no grupo dos excomungaveís. Era um saltimbanco mal comportado. E saltimbanco fica sendo pela forma que, á lenda popular, dá o ilustre escritor M. Anatole France no seu conto *Le Jongleur de Notre Dame,* do volume intitulado *L'étui de nacre.* Foi este conto que serviu de base a M. Léna para a construção do libreto do auto-musical. E julgo indispensavel conhecê-lo para bem

se avaliar a transformação por que um assunto passa até poder ser tratado musicalmente. Este trabalho critico tem sido feito para as obras de Wagner, pretendo agora aplicá-lo, em traços largos, ao presente caso.

Eis o conto, cujo assunto se passa agora vagamente «no tempo do rei Luiz».

Um Jogral por nome Barnabé, natural de Compiègne, aproveita os dias de feira para ganhar uns magros cobres. Vive com dificuldade, tem frio e fome; a sociedade é-lhe hostil. Por mal dos seus pecados e na esperança da vida eterna, vai porém aguentando tudo. É um simples que, por temperamento, renunciou ao convivio das mulheres; homem de bem ás direitas, temente a Deus e muito devoto da Virgem Maria. Ora, acontecendo-lhe jornadear um dia em companhia de certo monge, que lhe sai prior dum mosteiro, conversam, *trocam impressões,* o frade elogia-lhe a vida monacal e convence-o; o Jogral professa.

No convento, todos trabalham em honra e gloria da Virgem. E ha monges musicos, poetas, pintores, escultores. Só ele nada sabe fazer. Contemplando as obras produzidas pelos seus companheiros, Barnabé mortifica-se; sente que não passa dum ignorante, dum parvajola. E chora comsigo a sós. — Entre as varias cousas que lhe contavam, sucede-lhe porém ouvir uma tarde que no convento existira em tempos um religioso que apenas sabia rezar a Ave-Maria; que, no momento de morrer, lhe saíram pela bôca cinco rosas, em honra das cinco letras do nome de Maria; e que só então se soube que era um santo. Barnabé ficou-se a pensar no caso, sem contudo achar saída á situação cada vez mais aflitiva em que se encontrava.

Inesperadamente acorda uma manhã alegrissimo e corre á capela onde fica por muito tempo. E todos os dias lá volta ás horas em que os outros trabalham. Mas, como já não andasse triste, sentiram eles que alguma cousa de estranho

se passava. Até que, duma vez foram encontrá-lo na capela, fazendo jogos malabares, com a cabeça no chão e os pés para o ar. O Jogral recorria ao ingenuo estratagema de fazer partes em honra da Virgem —para a divertir. Os monges quizeram rudemente opor-se ao sacrilegio, mas o prior julgou o caso de simples demencia. E, quando iam levar Barnabé para fóra da capela, a Virgem santa desceu os degraus do altar e, com o seu manto, veio enxugar o suor da fronte ao Jogral. «Felizes dos simples porque eles verão a Deus».

Eis, muito em resumo, o conto do ilustre escritor francez.

Antes porém de completar a exposição da maneira como o conto evolucionou até tomar a forma de libreto de auto-musical, julgo necessario referir-me sumariamente ao movimento artistico e critico de que ele procede, e ás relações em que os aspectos literario e musical desse movimento estão quer entre si, quer com outro movimento, em parte independente dele, o de Wagner.

De Liszt para cá a musica, a poesia e as artes em geral penetram-se mutuamente, fecundando-se de um modo real. É certo contudo que esta acção abrange apenas um limitado campo do movimento total respectivo. E, por isso mesmo que entre nós se vive no goso inefavel da musica italiana, a que menos sofreu do fecundante contagio, julgo indispensavel fazer aqui algumas referencias, despidas da preocupação de ensinar cousas novas, e tendentes apenas a dar uma leve idéa do contagio ou epidemia em questão.

No seculo ultimo, como se sabe, realizou-se um grande trabalho de excavação e revelação da vida mental da idade media, que patenteou ás varias nações a longa serie das suas antiguidades literarias. Em França, a revista critica dirigida por Paul Meyer e Gaston Paris, *Romania,* foi um

dos mais activos orgãos dessa grande obra literaria e filologica. Como vimos, é aí que, pêla primeira vez, aparece *Del Tombeor Nostre Dame;* mas já nessa, já noutras revistas, Gaston Paris publicava os *Romances da Tavola redonda,* os *Poemas e Lendas da idade media,* etc. E, sendo director da *Ecole des Hautes etudes,* escrevia varias obras didacticas: a *Historia da antiga poesia narrativa franceza* e a *Literatura franceza da idade media* (Seculos XI a XIV), entre outras. Naturalmente os seus discipulos da *Ecole des Hautes etudes* seguiam-lhe as pisadas. Assim vemos M. Joseph Bedier publicar em 1900 o romance reconstituido de *Tristão e Isolda* que o mestre largamente prefaciava; e anteriormente a 1893, M. Anatole France dedicava a Gaston Paris a sua versão do *Jongleur de Notre Dame.*

Mas o proprio Gaston Paris, já nos *Poemas e Lendas da idade media,* se havia ocupado da lenda dos amores de Tristão e da rainha Isolda de Cornualhes, e criticado a transformação por que essa lenda passára, quando tratada musicalmente pela «alma tempestuosa e profunda de Ricardo Wagner», como atrás ficou exposto. O grande musico-poeta tinha aproveitado vastamente os resultados do movimento geral que vimos descrevendo, colaborára nele e, guiado pelo seu criterio da fusão intima da musica e da poesia, tratára, *no sentido da musica,* e numa forma sintetica que pretende abranger todas as artes, algumas das lendas até então coligidas. Mais recentemente, M. Maurice Kufferath publicava a serie dos seus volumes dedicados á obra de Wagner, nos quais cada um dos dramas wagnerianos é estudado sob o ponto de vista literario, filologico, historico e musical. E conjuntamente Nietzsche, Chamberlain, Ernst, Lichtenberger, Edouard Schuré, Wolzogen, Julien e muitos outros ainda, popularisavam a obra de Wagner e a sua estetica, de que um dos principios fundamentais prescreve

que a musica só é adaptavel a assuntos vagos, expressos nas formas eternas do mito ou da lenda.

Desse movimento literario e critico procede evidentemente o poema de M. Maurice Léna, que uma noticia jornalistica nos diz ser professor na *Ecole des Hautes études* de Paris, e muito afecto á orientação mental de M. Anatole France. O seu poema está visivelmente construido *no sentido da musica.* No transporte do conto para o teatro, além da transformação dos quadros de movimento em quadros estaticos e da narrativa em dialogo; da introdução de certos contrastes necessarios para romper a monotonia inicial do assunto; da criação da personagem evocadôra do milagre das cinco rosas; foi-lhe necessario, *no sentido da musica,* substituir esse milagre por outro susceptivel de ser expresso musicalmente, introduzindo-se assim um elemento de profunda comoção, facilmente comunicativo e intimamente ligado com o culto da Virgem. Adoptando a invenção de M. France, reune as duas lendas; o que lembra a junção da lenda de Tannhäuser com a de *Um torneio de cantores na Wartburgo*, realisada por Wagner quando construiu o seu poema para a opera que tem o nome daquele heroi.

Todo este trabalho critico e construtivo obedece pois ao intuito de criar não só situações acentuadamente dramaticas e *musicaveis,* mas tambem uma serie de figuras, de personagens, com vida propria, assás intensa e diferenciada.

M. Léna faz passar o seu poema no seculo XIV e no Mosteiro de Cluny e cercanias.

No 1.º acto, em pleno mercado que se realisa no largo fronteiro ao convento, o povo troça do Jogral. Violentado e não sabendo já como fazer-se tomar a serio pelo publico, o pobre João, nome do Jogral na peça, nome grato á

Virgem, recorre a uma canção sacrilega, não sem ter primeiramente invocado o perdão da Senhora. Mas o prior, que ouvira a escandalosa cantiga, aparece á porta do convento e, apenas o vê, a gentalha debanda em grita. João fica embaraçado e o monge, no auge da indignação, ameaça-o com as penas do inferno. O Jogral desfaz-se em pranto e em suplicas. Mas o prior, apesar de reconhecer a sua ingenua sinceridade, só lhe concede a absolvição se ele renunciar ao infame mister que exerce, e desde aquela mesma tarde professar no Mosteiro.

Aqui introduziu o poeta dois interessantes elementos, que o musico aproveitou com felicidade. O Jogral lamenta a perda da liberdade, *a sua graciosa amante*. O prior escarnece duma tal amante. Trava-se o dialogo que Fr. Bonifacio, cozinheiro do convento, vem interromper, dando conta ao seu superior do que comprára para o jantar daquele dia. E deante da descrição do magnifico passadio dos frades, e após um franco convite, João, que tantas vezes comêra o pão que o diabo amassou, pega surrateiramente da sua bagagem de Jogral, dobra o joelho diante da imagem da Virgem e enfia para o Mosteiro.

O 2.º acto passa-se no claustro. Emquanto um grupo de frades ensaia coros religiosos sob a direcção do monge-musico, os outros estão ocupados cada qual em seu trabalho. Só João nada faz; e notam-lhe que ele vai engordando. O pobre Jogral lamenta-se, conta as suas tristezas; diz que é um inutil, um ignorante; que não passa de um comilão; que o mandem embora. Mas o monge-escultor, o monge-pintor, o monge-poeta e o monge-musico, cada um deles por sua vez tenta convencer João a que estude a sua respectiva arte, superior a todas as outras. Elogio da arte propria, desprezo da arte alheia; disputa entre os quatro monges. Intervem o prior. Serenam os contendores, abraçam-se e partem para a capela.

Ficam em scena apenas João e Fr. Bonifacio, o cozinheiro do convento. Este vinga-se dos colegas das Belas-Artes, expondo ao antigo Jogral teorias que Brillat-Savarin se limitou a imitar. Faz o elogio da meza e demonstra a superioridade da arte culinaria; compara um capão bem assado com a melhor epopeia e não conhece sinfonia que valha a meza a que preside uma ordem harmoniosa. Vê formas, côres, sons, poesia na arte a que se entrega. Mas para agradar a Maria conserva-se simples.

João observa, neste ponto, que é preciso rezar-lhe em latim, cousa de que ele não pesca nada.

—Deixa lá, responde ingenuamente o bom do frei Bonifacio; a Virgem tambem percebe o seu bocado de francez. E olha que, sendo preciso, até adivinha. Que ela é toda bondade; para os humildes é uma irmã. Li, não sei aonde, uma historia divina em que se vê claramente que ela deu o seu coração á mais simples e humilde das flores. Ouve lá.

E Frei Bonifacio segue contando:

«Maria com o Menino Jesus—foge por montes e vales...

«Mas a burrinha esfalfa-se, não pode mais;—e lá em baixo, ao voltar da encosta,—aparecem de repente, cobertos de sangue, os cavaleiros do Rei matador de creanças.

«Oh! meu filho, meu pequenino, onde hei-de eu esconder-te?!»

. . . .

«Floria uma rosa á beira do caminho:

«Rosa, linda rosa, tem pena de mim: abre bem o teu calix—para aconchegar o meu menino;—salva da morte o meu Jesus».

«Mas com receio de manchar o encarnado da sua tunica, a orgulhosa responde:—«Não quero, não abro.

«Floria uma salva á beira do caminho:

«Salva, salva do meu coração, — abre tuas folhas ao meu filho».

«E com tal geito a boa florinha afastou as folhas — que no fundo desse berço Jesus foi adormecendo...»

— Oh! milagre de amôr! balbucia enternecido o jogral.

E Frei Bonifacio, acabando:

«E a Virgem bemdita entre todas as mulheres — abençoou a humilde salva entre todas as flôres!»

Em aparte convicto Frei Bonifacio acrescenta lá de si consigo:

— A salva é, com efeito, preciosa na cozinha.

E vossas excelencias, minhas amaveis leitoras, sabem-no muito bem; quando se vêem forçadas, nos tordos de caçarola, a substituir por ela os penetrantes grãos de zimbro, primaciais todavia no tempero do sublime pitéu.

A observação de ordem culinaria em nada porém invalida a transcendencia do contosinho popular, singelamente narrado pelo bom do frade; mais profunda até lhe torna a significação, por lhe aumentar a dose de vida real nele contida. O catolico, o bom catolico apostolico romano, não entende festa religiosa que não tenha dois actos: primeiro, naturalmente o espiritual; segundo, naturalissimamente o corporal, com bom jantar ou ceia. Maná no deserto da vida.

Mas frei Bonifacio fôra-se aos cozinhados, deixando João só a meditar no que ouvira. E, de repente, como se uma grande luz se lhe fizesse no espirito, o pobre jogral ergue as mãos ao ceu e implora a Virgem numa prece fervorosa, para que se digne dar-lhe atenção e sorrir-lhe lá do alto.

Conserva-se extatico, emquanto o pano desce. A orquestra executa então a pastoral mistica que liga o 2.º acto ao seguinte.

O 3.º acto passa-se na capela em frente do altar da Virgem.

João entra cautelosamente trazendo, por baixo do habito fradesco, a sanfona e a sacola de jogral. Avança com receio, olhando para todos os lados. Como não veja ninguem, julga que o não observam e, enchendo-se de coragem, pede á Virgem licença para trabalhar em sua honra.

Seguidamente despe o habito talar e aparece vestido com o seu antigo traje de jogral. E dá principio *a la funcion,* cuja primeira parte é em tudo semelhante á que, no 1.º acto, ele havia executado deante do povo e dos feirantes. Faz o *boniment* e opéra como se o cercasse o seu publico habitual. Depois, acompanhando-se na sanfona, canta uma velha canção guerreira. Mas, como esta lhe pareça demasiadamente ruidosa, muda para uma especie de canção de gesta. Falha-lhe entretanto a memoria e lança mão da «eterna pastoral de Robin e Marion» que canta até ao fim, com as suas tres estrofes e os gritos terminaes *Aé! Aé!* em cada uma delas.

Já então têm chegado á capela varios monges, que João não vê. O prior indigna-se do que ouve, quer intervir e fazer cessar o sacrilegio. Mas frei Bonifacio atravessa-se-lhe diante e diz-lhe:

—Tenha paciencia. No final da cantiga, casa catolicamente o rapaz com a rapariga.

João pergunta agora á Virgem, ainda á laia de *boniment,* que mais quer ela: jogos malabares, feitiçarias? ou que invoque os grifos e os demonios voadores?...

Mas, caíndo em si, pede-lhe graciosamente perdão:

—O habito profissional!...

Aproxima-se então da Santa e confidencialmente segreda-lhe:

—Aqui p'ra nós, eu exagéro; como a Senhora sabe, não há jogral nenhum que de todo seja sincero.

Vai terminar e chama a atenção da Virgem para o que se segue — a dança da sua terra, diz humildemente.

O Prior adianta-se para pôr cobro a tanta abominação, mas Bonifacio, novamente, não lh'o permite:

— Tambem o rei David dançava diante da Arca Santa, e mais não era nem pagão, nem sacripanta.

João executa então uma *bourrée*, dança originaria do Auvergne, toda ela acompanhada de pancadas no chão e exclamações regularmente intervaladas. Parece alucinado. Rodopia vertiginosamente e acaba por caír aos pés do altar, todo banhado em suor; e alí fica prostrado numa longa e profunda adoração.

Durante a dança os monges vão gradualmente avançando, proferindo exclamações de grande espanto e esconjurando o pobre do Jogral. Mas, nisto, Frei Bonifacio aponta-lhes para a Virgem que começa a iluminar-se duma luz estranha e a sorrir com doçura. E vêem-na estender maternalmente a mão alvissima por sobre o Jogral e inclinar para ele, com amôr, a cabeça aureolada.

E, emquanto os monges celebram o doce milagre e se ouvem os canticos celestes, ela sobe lentamente ao ceu, aparecendo no fim, rodeada de anjos, em pleno Paraizo.

João expira num extase inefavel, contemplando a Virgem que lhe acena com a mão alvissima e lhe sorri meigamente.

Assim termina o poema de M. Léna.

2. — CONSIDERAÇÕES ESTETICAS

Esta exposição, assim como a maior parte do estudo que se segue, datam de 1906; publiquei-os logo após as representações, em S. Carlos, do *Auto-musical* de Mas-

senet, representações que não corresponderam ao que devia esperar-se, atenta a fama de que a peça vinha precedida. Efectivamente ela caiu, nem podia deixar de caír, vista a maneira como foi posta em scena. Deu apenas tres agitadas recitas; tantas quantas, nesse mesmo ano, couberam aos *Mestres Cantores*. Mas a queda da comedia wagneriana, independentemente da má execução que teve, compreende-se até certo ponto. Não se trata ali, como no *Tristão* e no *Lohengrin*, dum drama de amor; e basta conhecer a discussão travada entre os criticos estrangeiros, a fim de bem se determinar o *tema humano* nela contido, para fazer justiça a um publico muito pouco culto, que só quer que o divirtam e que tanto se enfastiou com um assunto menos claro e nada do seu reinadio modo de ser.

Acresce ainda que lhe não explicaram a peça. E, como a execução fosse de facto muito ordinaria e não tivesse voz o cantor que representava o protagonista, o ilustre sapateiro-poeta Hans Sachs, ninguem deu por ele e a comedia de Wagner deixou de existir, tornou-se espantosamente maçadora. Nesse tempo ainda em Lisboa se falava de Wagner como em França trint'anos atrás; num jornal avançado, lia eu a seguinte *graça*, bastante antiquada, a respeito do homem de Bayreuth:

— Já te disse que não quero que toques mais Wagner.

— Não era eu, mamã; era o macaco, que se soltou.

Isto ainda então se publicava em Lisboa, nos jornaes do *futuro*. Até admira que não falassem tambem na «Musica do dito futuro».

Mas, se assim devia suceder com os *Mestres Cantores*, estranhei que tambem sucedesse com o *Auto* de Massenet e que o publico, em lugar de patear a empreza por esta o lograr duma maneira flagrante, se deixasse privar do espectaculo interessantissimo, sem formular o menor protesto.

Em primeiro lugar este compositor é querido da nossa plateia; desde o *Roi de Lahore*, representado soberbamente por Devoyod, que o vejo aplaudido em S. Carlos. O *Jongleur de Notre Dame* vinha precedido duma grande reputação, sendo que não só alcançára um exito notavel nos teatros de Monte-Carlo e Paris, mas até a critica franceza o julgára superior a todas as outras obras do celebre musico. Além disso o assunto do *Auto*, ligando-se com o culto da Virgem, mais parecia dever impôr-se á estima da nossa sociedade, há tempos já activamente agitada por preocupações similares. O *Suave Milagre* de Queiroz-Arnoso foi um verdadeiro acontecimento artistico, apreciadissimo pela nossa primeira sociedade; e é de notar que o auto portuguez está longe de atingir a profunda e original significação do *Auto do Jogral*. Ali, a forma é tudo; a idéa, por destituida de originalidade, não nos surpreende. Não assim no auto francez cujo estranho simbolismo, como adiante procurarei demonstrar, é absolutamente inedito no teatro e aparece formulado, na moderna literatura, apenas, julgo eu, no pequeno conto de M. Anatole France, atrás exposto em resumo. Mas naquele momento, ainda, arquitectos e escultores andavam envolvidos em concursos para a edificação duma sumptuosa basilica consagrada á Imaculada Conceição.

Parece pois que tudo quanto se relacionasse com o culto da Virgem deveria interessar a nossa sociedade elegante; e que, tratando-se duma composição do *maestro* favorito dessa mesma sociedade, maior interesse devia haver para a intender e apreciar. Pois, afinal, não quizeram ouvi-la; patearam-na até. E desfeitearam o artista querido do mundo feminino, exactamente quando ele mais procurava elevar-se no culto do *Feminino Eterno!*

Além disso, tendo a obra representada um caracter e um ponto de partida acentuadamente literarios, a minha

surpreza mais subiu de ponto, vendo que o publico e a critica jornalistica pareciam desconhecer, ou prestar menor importancia a esse valor literario. Porque, quando eu *ponho a questão do Porto,* como alguem chamou á rivalidade que existe entre Lisboa e a chamada capital do norte, quando ás vezes afirmo que na cidade invicta se ouve, se sabe ouvir musica melhor do que na capital do reino, e quando amavelmente concedem que assim seja, nunca o fazem sem acrescentar:

— Pois dêmos de barato que o publico do Porto seja mais musical; mas o nosso publico de Lisboa é muito mais letrado que o vosso. Aqui sabe-se ouvir uma obra dramatica muito melhor do que lá; basta para isso a frequentação do teatro nacional e do estrangeiro.

Ora o *Jogral de Nossa Senhora* impunha-se exactamente pelo seu caracter literario, e deste deriva, em absoluto, toda a construção musical, a ponto de ela ser incompreensivel sem a completa inteligencia do têma tratado. Como pois explicar o desprezo a que, por parte do publico e até da imprensa, foi lançada uma obra de notavel valor literario, sendo esse publico aparentemente intendedor de teatro dramatico?...

É certo que esta peça, na sua parte musical, encerra dificuldades porventura invenciveis para os teatros onde, como em S. Carlos, dominam exclusivamente os artistas italianos. É uma obra franceza em absoluto e reune em si todas as imposições da arte de França: — delicadeza e perfeição formal, meias tintas que a arte da Italia desconhece. Além disso, ela está penetrada dum profundo simbolismo que, quanto a mim, só pode atribuir-se a varias influencias wagnerianas. A concepção das suas scenas e de algumas personagens pertence, graças a essas influencias, a um genero de forma artistica que não é a opera, mas sim a comedia, auto ou drama musical. Deveria pois atender-se

cuidadosamente a todas essas circunstancias quando se pensou em representar a obra; e, se assim não procederam, é, sem duvida, porque não havia o desejo de a manter no repertorio. Da-la-iam para cumprir méramente uma clausula do contracto.

Passemos porém á analise do seu entrecho.

O poema de M. Léna tem singulares analogias com o dos *Mestres Cantores* de Wagner, quando considerado principalmente na sua acção externa. Numa como noutra obra há o triunfo dum cantor, que só tem lugar em virtude do auxilio e lição dum ente de notavel bondade. A personagem do Jogral, áparte a sua face comica, participa a um tempo do Walther de Stolzing e do Parsifal, conservando-se contudo essencialmente francez. Frei Bonifacio é, por sua vez, um Hans Sachs que poderia frequentar o José dos Pacatos ou a Perna de Pau. Mas ambos são concebidos no espirito wagneriano. O facto aparente que os liga é o riunfo do *Jongleur* contra a rotina fradesca; como nos *Mestres Cantores* é o da arte nova contra a anterior, já cristalisada em formas academicas, consagradas mas abstractas.

No fundo porém da acção há, como em cada uma das obras de Wagner, o que este chama um *elemento humano,* um sentimento profundamente diferenciado que, num dado momento historico, se integrou na forma concreta que o definirá para sempre. Essa acção procede do culto do *Eterno feminino transcendente,* mas dentro do ambiente cristão, o culto da Virgem professado pelas gentes da França medieval, concretisado na forma que ele tomou no seculo XII e nos foi transmitida nos contos ou nos *fabliaux.* Quer dizer que se adoptou a fonte mitica, unica que Wagner admite para a obra musical, por nos

apresentar *os elementos humanos* na sua maior pureza e intensidade, emancipados do *acidental* da vida, com todo o vago que eles podem conter.

Mas essa lenda aparece aqui, como no Tannhäuser, associada a uma outra para constituir um todo teatral, analogia que não deve passar despercebida tratando-se da construção dum libreto organisado no *sentido da musica*. Numa como noutra obra, da junção das duas lendas resulta uma série de scenas, de contrastes, de elementos novos que vão enriquecer a expressão musical, aumentando-lhe a comoção estetica e fazendo confluir, em redor dum simbolo mais importante, a fim de lhe dar unidade, todas as correntes sentimentais que se cruzam no drama.

Frei Bonifacio sente-se atraído para o *Jongleur* por um sentimento que é comum aos dois; talqualmente como nos *Mestres Cantores* sucede com Hans Sachs e Walther de Stolzing, atraídos um para o outro pór um modo de sentir artistico, não religioso, mas comum a ambos eles. E o que Hans ensinava a ver no mundo da Arte, Bonifacio, menos consciente sem duvida, sugere-o, contudo, na região da Crença. Os Beckmessers existem em abundancia no *Jongleur,* e Bonifacio troça deles como o poeta sapateiro fazia ao seu. A acção trava-se pois de modo semelhante nas duas obras que estou comparando, embora com graus de intensidade muito diversos e sem que todas as scenas de fundo identico conservem as mesmas proporções. Tal construção porém, a meu ver, longe de diminuir a obra franceza, dá-lhe um valor dramatico de grande variedade e significação, e cria, para as expressões musicais, um grupo de episodios interessantissimos, ligados entre si por uma acção interna superior.

Esta influencia méramente estetica e construtiva não desnaturou o caracter nacional que a obra tem, nem lhe prejudica o seu valor de verdadeira obra de arte que é;

além de que todo o simbolismo formal é francez e faz corpo comum com as almas das varias personagens.

Por isso mesmo, o *Jongleur* é uma expressão genuina da vida franceza e, porventura, capaz de existir apenas nesse paiz; como genuinamente e só alemão é tudo quanto anima ou ornamenta os *Mestres Cantores*. Noutra nação que não fosse a França, o mesmo *elemento humano* acharse-ia concretisado duma maneira diversa, num outro meio social até, e sendo diferente o seu simbolismo formal, diferente seria tambem a acção exterior do auto mistico. Mas a sua universalidade persistiria inalteravel, porque essa reside no facto sentimental intimo, e não na forma concreta que ele reveste.

Achamo-nos, pois, deante dum caso de influencia estetica bem dirigida e não de vulgar imitação de processos tecnicos, de exterioridades decorativas que, como é sabido, só gera a obra incoerente, a falsa expressão formal. Trata-se da aplicação dum metodo de construção literaria considerado na absoluta independencia dos casos concretos sobre que ele incida, e não da imitação de resultados já anteriormente obtidos graças ao seu emprego. O *Jongleur* sente como sentia o povo francez, ao tempo ainda duramente encerrado no duplo regime feudal e religioso; e traduz a revolta do seu espirito contra a dureza desse regime. É um sêr em quem a desgraça quebrou as energias ingenitas e anulou o espirito de iniciativa, levando-o a renunciar ás alegrias da vida completa do homem forte, activo e livre. Por isso o amor aparece-nos purificado, transcendentalisado nesse infeliz sem eira nem beira. O *Feminino* atrae-o pelo que nele ha de mais necessario á vida dum desprotegido da sorte: a ternura, a tolerancia maxima, os carinhos maternais, a dedicação infinita, a estima do que é bom e simples. O *Feminino* converte-se

para ele na aspiração mais constante e absorvente, tal qual a da criança pela mãe que o amamenta.

Ha aí como que um regresso á idade em que integralmente se sente duma maneira simples e jovial, em completo abandono e confiança; por isso essa agudeza de comoção manifesta-se de uma forma ingenua e simples.

E só o povo sente assim. E só ele encontra tais expressões formais.

O povo francez comunicou ainda ao *Jongleur* um outro aspecto interessantissimo e devéras caracteristico. O Jogral a tudo renuncia — *Por sua dama;* — e essa dama, apesar de divina, não deixa de ser mulher, gosta de que a divirtam. E, depois, já está farta da sensaboria do latim dos frades, da tristeza da vida monacal. Por isso sorri ás momices e cantigas alegres do seu adorador, e agradece-lhe, com o maior carinho, as funções que ele lhe dedica. Porque, além de imprevistas, o que já de si constitue agradavel surpreza, essas funçanatas são o *fruto proíbido* — o maximo prazer da humanidade e principalmente da parte da humanidade á qual quasi tudo é proíbido, da mulher.

Como é pois possivel que Magriço, seus descendentes, a ala eterna e inteira dos namorados, os portuguezes, emfim, não compreendessem a significação do peregrino caso? Então eles, que tudo fazem *Por sua dama,* completa absorpção da sua existencia, não viram que aquilo era com eles e para eles? Ou sentir-se-iam despeitados porque a Virgem a todos preferisse um pelintra, um titere que não tinha onde caír morto? Não vejo razão para tanto. O povo, inventando o simbolismo que parece afligi-los, aplicava rigorosamente, e simplesmente, a teoria da Graça que lhe haviam ensinado. Segundo Santo Agostinho, a Graça é um dom gratuito que só depende de Deus. Ela cae onde o supremo arquiteto muito bem quer.... contanto que aí

haja fé. Tal é a teoria ainda hoje dominante no mundo catolico.

Por isso não vale zangar. Está tudo certo.

Em França, nos ultimos tempos, houve dois misticos notaveis no seu movimento musical: Alkan e, acima dêle, Cesar Franck. As *Prières* do primeiro apresentam uma variedade de aspectos que impressionam profundamente. Do segundo, as *Béatitudes* e, sobretudo, um certo uumero de peças de piano e de orgão, e a maravilhosa *Sonata* de piano e rabeca, atingem o mais transcendente misticismo. E suponho serem os unicos espiritos deste genero que podemos encontrar em França. Eram ambos eles judeus e tinham almas caracteristicamente judaicas, da raça dos criadores de religiões. Não conheço misticismo que melhor pudesse adaptar-se ao *Jongleur de Notre-Dame* de M. Léna, pelo seu caracter simples, jovial e ingenuo, do que o desses dois compositores. Mas tinham morrido ambos eles, quando o ilustre professor escreveu o seu poema: Alkan muito mais cedo que Franck.

Porque escolheria M. Léna o compositor Massenet para *musicar* a sua obra? Não sei; mas quero crer que foi por se tratar de uma obra literariamente franceza, para a qual se carecia de uma musica essencialmente franceza. Ao contrario de Guilherme II que escolhe um italiano para tratar um assunto alemão, o que é contrario em absoluto ao que R. Wagner pensou e escreveu a tal respeito, M. Léna encontra-se em perfeita concordancia, neste ponto ainda, com o grande musico, poeta, critico e pensador germanico. E natural é que assim sucedesse. O *Jongleur* só pode ser cantado em melodia franceza e Massenet havia demonstrado que era capaz de a fazer — na *Manon,* indubitavelmente a sua melhor obra até ao *Jongleur* que se me afigura excedê-la. De mais, esta é a opinião da critica franceza,

como já atrás indiquei. M. Léna, procedendo como fez, garantiu pois o caracter nacional á obra, condição indispensavel para obter expressões coerentes, verosimeis, da vida do povo francez.

Eu não quero com isto afirmar que Massenet esgotasse o assunto, que tivesse achado a formula musical definitiva para o poema que tratou. Apesar de se ter levantado a uma altura que suponho nunca até então haver atingido, falta-lhe o temperamento expontaneamente adequado a esse assunto; nem é um mistico, nem um ingenuo. Os seus instintos lubricos e egoistas, que de repente interromperam aquela conhecida *éternelle jeunesse,* convertendo-a numa lamentavel caquexia senil, em lugar da velhice luminosa a que deve aspirar todo o homem forte e superior, inibiram-no tambem de se erguer á contemplação estatica, admirativa, em que se géra o simbolo eterno. Ele não admirou suficientemente as figuras creadas pelo poeta eminente e a musica que as define ficou inferior a elas. Mas há mais ainda, há o proprio temperamento que não o favorecia. Mozart tratou o *Casamento de Figaro,* Paesiello o *Barbeiro de Sevilha;* o primeiro era um genio de primeira grandeza, o segundo um talento muito apreciado no seu tempo. Pois só Rossini, visivelmente inferior ao primeiro e superior ao segundo, é que com justeza sentiu e exprimiu a interessante *estilisação* de Beaumarchais. O *Jongleur* não encontraria, portanto, o seu *Rossini* em Massenet e é natural que venha a encontrá-lo mais tarde: porque se me afigura têma destinado a ser querido dos compositores musicais.

Entretanto, a obra de Massenet é notavel sob mais dum aspecto. Em primeiro lugar sinto, em todo o auto-musical, um *sôpro* largo, uma maneira simples e francamente ritmada, que não é habitual neste autor; junte-se a isto a riqueza da sua actual instrumentação, que, sem deixar

de ter o brilhantismo antigo, perdeu contudo a grosseria que a caracterisava e ganhou em modalidades e meias tintas. Julgo ver nisso o mesmo espirito, não a imitação servil, da grande maneira wagneriana dos *Mestres Cantores*. Ouvindo certas canções, pareceu-me encontrar nelas tais ou quais afinidades espirituais com a *Canção de Eva*, que Hans Sachs canta, acompanhando-a de marteladas nas solas dos sapatos destinados a Beckmesser. Há aí uma forma, um processo nobre e solido, que não estamos habituados a ouvir nas operas que lhe conheciamos. E quer-me parecer que o meio literario e erudito em que o poema foi gerado influiu poderosamente no compositor, nobilitando-lhe a sua actual produção e comunicando-lhe uma solida e notavel estrutura. Ignoro se as velhas canções intercaladas no auto se encontram na colecção há muitos anos publicada por Gaston Paris e Gevaert[1]. É de crer que a inclusão das que se encontram no *Jongleur* não fosse feita sem prévia consulta do autor do poema. A sua escolha entretanto não podia ser mais acertada.

Onde porém a influencia desse meio superior, e a da estetica wagneriana, mais se fazem sentir é na forma por que os episodios capitais da obra foram tratados. Estes abrangem toda a ultima parte do 2.º acto, desde que João e Bonifacio ficam sós, e todo o 3.º acto.

Temos a notar, desde logo, a aria ou scena de Bonifacio, que compreende em si o *Milagre da salva*. Massenet tratou aí a prece da Virgem duma forma interessantissima, num *Andante* em 6/8, especie de *ladainha* de caracter simples, impregnada de ternura e visivelmente tendente a dar a nota da musica popular. Segue-se depois a inspi-

[1] Esta publicação está esgotada e nunca me foi possivel encontrar um exemplar em segunda mão: não se explica que se não fizesse nova edição, porque raro se encontra, numa obra qualquer, a colaboração de dois homens eminentes como foram esses dous.

ração subita do *Jongleur,* a sua atitude extatica até ao final do acto. Mas deste passa-se ao seguinte, sem descontinuidade; liga-os a *Pastoral mistica,* construida inteiramente sobre a *ladainha,* digamos assim, que Bonifacio cantára. A atmosfera de sugestão mantem-se constantemente até ao correr da cortina, para a entrada de João na cripta ou capela da Virgem.

Todo o 3.º acto é brilhantemente conduzido, com um interesse sempre crescente, e com uma variedade de efeitos que nem sempre se consegue ouvir. Tudo isso é belo, incontestavelmente.

Sem querer formular uma analise completa da partitura, para que aliás não me reconheço competencia, devo ainda citar um trecho que se impõe á nossa admiração: é o *Allegretto moderato,* em 12/8, do 1.º acto, em que o Jogral lamenta a perda da Liberdade:

O Liberté ma mie
Insoucieuse fée au clair sourire d'or!

No seu genero, e no repertorio francez do teatro, é uma das mais finas composições que conheço. A forma por que está tratado o assunto é sobremaneira rara e superior; a nota dominante de suprema elegancia e doce melancolia no *Renunciamento* afigura-se-me nova, como aplicação a esse estado de alma, embora o genero do trecho, a meu ver, proceda muito directamente de Schumann e Bizet. É a orquestra que aí executa toda a composição, e o Jogral em frases soltas expande singelamente os seus queixumes de timido dominado por uma encantadora ternura. O sentimento da liberdade irradia daí com um aspecto de goso tranquilo e luminoso que eu ousarei emparelhar com as cousas do mundo helenico.

Apesar de tudo quanto tenho exposto, o *Jongleur* caíu redondamente em S. Carlos. Parece que sucumbiu a uma especie de rancor profundo, de verdadeiro odio, que não se revelou apenas nos tacões dos pateantes, mas até nos gestos, atitudes, falas e olhares do publico. Verdade, verdade que, no meio de toda aquela gente que cantava, gritava, gemia ou tocava, só o tenor Maréchal sabia o que tinha a fazer. Mas o publico embirrou com o homem; e só se dizia que pronunciava mal o italiano, que lhe faltava voz, que não tinha notas agudas, e sei lá que mais.

Fiquei absolutamente desorientado deante de tais afirmações ditas com uma abundancia digna de melhor emprego. Porque me pareceu que Maréchal pronunciava o italiano melhor do que todos os cantores francezes que aqui temos ouvido, incluindo Devoyod e Renaud; mas que articulava nitidamente, e que nisto é que ele se distinguia dos companheiros italianos, aos quais ninguem consegue surpreender uma palavra. Quanto a voz, é incontestavel que atacava as notas agudas sem a menor preparação nem esforço, e que as tinha todas, e que possuia uma meia voz perfeita e um excelente metodo de canto; que era finalmente, um excelente actor e cantor, muito superior a tudo quanto o cercava. E pareceu-me ainda que tinha a voz justa do seu papel. Devo notar que o Trovador, o Poliuto, o Profeta, o Vasco da Africana, o Fausto de Gounod, todos esses são tenores e são todos um mesmo tenor; o *Jongleur* é uma personagem dramatica. O tenor Maréchal foi essa perfeita personagem, dando ao seu canto, bem como á sua declamação e representação o *caracter* justo do papel, quer qualitativa, quer quantitativamente considerado. O *caracter* alí é tudo, porque se trata de um auto-musical e não de uma opera. E é um facto tanto mais para notar, o desta exigencia de grande voz, do *eclat* de tenor de opera, no *Jongleur de Notre*

Dame, quanto é certo que não a vejo feita numa outra figura de drama musical em que tal exigencia é de rigor. Refiro-me ao caso do *Tannhäuser,* de que em seguida me ocuparei. Maréchal afigurou-se-me completo na representação do seu papel; e achei perfeitamente justificada a reputação de que vinha precedido, e resultava de ser ele que *creou* o papel, tanto na primeira vez que a opera foi dada em Monte-Carlo, como mais tarde em Paris. O que eu senti é que ele estava deslocado no meio dos outros cantores, e que estes conseguiram enfraquecê-lo, em virtude da má companhia que lhe faziam.

Este caso lembra-me um outro semelhante, passado com Gevaert, em Bruxelas, durante as representações da *Salammbô* de Reyer pela celebre cantôra M.^me^ Rose Caron. Alguem observou que ela não tinha voz para o papel. Ao que Gevaert respondeu: «Ela tem a voz que é necessaria; e basta.» É, para mim, o mesmo caso do tenor Maréchal que tinha quanta voz exigia o papel do Jogral. E bastava.

Um homem desgraçado que renunciou aos prazeres da vida, que vai calcurriando a pé as sete partidas do mundo, mal trajado, com frio e fome, francamente o que deve ter é uma extinção de laringe. No *Tannhäuser* sim que a voz é absolutamente indispensavel. Diz Ernst, em *L'art de Richard Wagner:* «Relativamente á sua musica o papel (de Tannhäuser) exige um serio poder de voz» para traduzir o arrebatamento selvagem do heroi, a sua energia e sinceridade. Lichtenberger define Tannhäuser: «a aspiração para a satisfação completa, para o goso imediato, tangivel.» Wagner dizia que Tannhäuser nunca, em parte alguma, é em pequena quantidade o que ele é; que é sempre tudo quanto deve ser; que o é plenamente e totalmente. Elemento o mais essencial do seu caracter: plenitude de sensação presente, plenitude de sensação

*

quasi imediatamente activa, exaltada até ao ultimo limite. Quando ele no Venusberg (1.º acto) diz — *a minha salvação está em Maria,* a voz deve ser tão forte e tão brilhante que o seu regresso ao paiz natal se imponha sem a menor discussão.

Ora isto tudo é precisamente o oposto do que se dá com o pobre Jogral, coitadito; o que ele quer é que o deixem estar muito tranquilo e lhe dêem de comer. Pois apesar disso, o nosso publico inverte as exigencias: quer um Jogral pletorico, e um Tannhäuser dessorado [1].

Varias outras cousas me surpreenderam ainda na execução de S. Carlos, comparada com as de Monte-Carlo e Paris. Nestas duas ultimas o papel de frei Bonifacio, ao contrario do que sucedeu em Lisboa, era confiado aos primeiros baritonos das respectivas companhias; em Monte-Carlo M. Renaud, em Paris M. Fugère. Compreende-se que assim deva ser. Porque só desta maneira é que a lenda do 2.º acto e a *ladainha* de que falamos podem adquirir o seu verdadeiro valor, e que haverá equilibrio estrutural na execução; só assim é que o publico ficará com uma forte impressão da lenda mistica. E quando, em seguida, a orquestra lh'a repete na *Pastoral,* o fio condutor da acção interna da peça, então, conserva todo o seu valor.

O 2.º e 3.º actos, por isso mesmo, devem seguir-se sem intervalo; a *Pastoral,* ligando-os, como marca a rubrica do libreto e da partitura, mantem o publico na atmosfera de misticismo em que vive e actúa o heroi. É pois indispensavel que o cantor a quem fôr confiada a *lenda da salva* lhe dê o maximo valor e vida; que seja um verdadeiro artista, repito.

[1] É facto que se tem visto Tannhäusers com pequena e insuficiente voz aplaudidissimos em S. Carlos.

O pobre Maréchal morria doido pouco tempo depois de ter estado em Lisboa.

A explosão final do 3.º acto só tambem é compreensivel, só se justifica como expressão apoteotica, coincidindo com a ascensão da Virgem. É um facto semelhante ao que sucede com a *Bacanal* do 1.º acto do Tannhäuser, incompreensivel, injustificavel sem a scena e figuração concebida por Wagner — um quadro de orgia pagã duma extraordinaria violencia, executado na scena por uma grande multidão. Num e noutro caso, não se trata duma opera de forma italiana, dum espectaculo de côrte; mas sim dum drama-musical.

Toda esta obra de Massenet exige uma execução superior e alguem teve razão afirmando que só executada por francezes, e em francez, é que ela deve ser ouvida. Em Londres já se chegou á solução pratica deste problema considerado em geral: as operas são cantadas na lingua em que foram escritas, por cantores do respectivo paiz, e dirigidas por *maestros* tambem do paiz de origem. E compreende-se que assim seja e deva ser. Em tése, só os nacionais cantam bem a musica da sua terra; só eles falam e escrevem bem a sua lingua, porque só eles têem dentro de si os ritmos, as linhas estruturais, a acentuação, o carater emfim que distingue as expressões da vida do seu paiz das dum outro qualquer.

E com a execução meramente instrumental sucede o mesmo. Observei-o muitas vezes, ouvindo francezes executar musicas dos varios paizes. O caso de Colonne com a sinfonia das *Vesperas Sicilianas* é muito conhecido para ser necessario contá-lo aqui novamente. Imagine-se porém o que seria a *Pastoral mistica* do *Jongleur de Notre Dame,* interpretada na maneira acentuadamente italiana. Como se pode ver, a frase musical que o baritono havia cantado aparece depois dividida entre o violoncelo e o oboé, primeiro aquele, depois este. Que o violoncelo abuse do *vibrato* chegando ao *chevrotement,* o que é muito italiano;

que o outro não seja o oboé francez caracteristicamente pastoril, o da *Carmen* e da *Arlesienne,* mas sim o aspero e ruidoso oboé dos italianos e espanhois; que ambos os instrumentos alterem a acentuação marcada pelo autor, o que é vulgarissimo e se faz inconscientemente; e ouvir-se-há a *Pastoral mistica* menos franceza, menos pastoril e menos mistica possivel:—uma coisa abominavel, mas infelizmente muito vulgar.

Para desejar seria, portanto, poder-se ouvir o *Jongleur* por uma boa companhia franceza, uma orquestra franceza e um regente francez!......

Mas emfim, o optimo é inimigo do bom. Se não podemos ver realisado entre nós o que os inglezes conseguem ter, não se segue que deixemos de empregar esforços para obter execuções suportaveis das boas composições de todos os paizes Não sejamos todos Tannhäusers, não queiramos «tudo, já e para nós». Porque nós tambem não nos parecemos com os inglezes neste caso de contemplação estetica, como em muitos outros.

Nunca mais em Lisboa se ouviu o *Jongleur de Notre Dame,* como tambem nunca mais se ouviram os *Mestres Cantores de Nuremberg.* E todavia cantou-se muita opera má, muita musica pouco interessante. Mas a aproximação destas duas obras, tal como a faço, não significa por forma alguma que as ponha na mesma altura artistica. *Os Mestres* são uma obra unica, absolutamente excepcional e á parte no mundo do teatro. A aproximação resulta pois do facto de essas duas peças terem caído ambas elas no nosso teatro e no mesmo ano; e nada mais ([1]).

([1]) Devo aqui fazer uma correcção.

Os *Mestres Cantores* não cairam, deitaram-n'os abaixo. Foi o caso passado em 1906, de que um critico nos fala algures em letra redonda. Um grupo de assinantes de S. Carlos procurou o empresario para em primeiro lugar lhe ponderar que essa obra de Wagner era uma grande

O *Jongleur* não caíu porém nos grandes teatros estrangeiros, e, de quando em quando, até 1914, apareciam nos jornais noticias por vezes curiosas a respeito dos cantores que o representavam. Assim em 1912, uma cantôra, M.me Victoria Fer, interpretava em Londres, com geral aplauso, a parte do proprio Jogral. E lia-se no *Daily Mail:* «o papel escrito para um tenor foi cantado ontem por M.me Victoria Fer duma maneira muito simpatica e com tam grande tacto que não fez pensar demasiado no seu sexo.» Diz ainda que a musica desse papel tem a *feminidade* caraterística da musica de Massenet; e que a voz da cantôra era agradavel. Mas não citava grandes efeitos de voz.

Um outro jornal, o *Daily Cronicle,* frisava a nota de exaltação e fervor religiosos que a cantôra imprimia á sua interpretação, a qual, tanto por essa circunstancia como pelo valor artistico do canto, lhe mereceram altissimos elogios.

Dois anos depois a *Opera comique* de Paris anunciava a *reprise* do *Jongleur* com o tenor M. Nuibo que, conforme os desejos de Massenet, foi quem *creou* o papel nos teatros da America do Norte.

Como se vê, a figura do Jogral entrou no repertorio corrente e os bons artistas procuram valorisá-la por todas as formas; assim como os grandes teatros estrangeiros primam em procurar dar á opera de Massenet uma execução excelente. Não há duvida pois que o publico de Lisboa se enganou, que não compreendeu o belo automusical do *Jogral de Nossa Senhora.* E quero crer que os nossos compositores, se estivessem para escrever operas, tambem não aproveitariam a bela lição que M. Léna lhes deu, de libretista no sentido da musica.

maçada, uma estopada que aborrecia as senhoras até ao ponto de elas ameaçarem que não voltavam ao teatro emquanto a déssem; e finalmente pediram encarecidamente que a retirassem da scena. E assim se fez, voltando todos ao goso inefavel da opera italiana.

II—A «DAMNATION DE FAUST» DE BERLIOZ

A Alvaro Bettencourt.

1—ADAPTAÇÃO DA «LÉGENDE DRAMATIQUE» Á SCENA DE S. CARLOS

A *CARMEN* de Bizet parece destinada a fechar uma longa serie de operas que, com mais ou menos persistencia, se tem aguentado por largo espaço de tempo nas principais scenas europeias. Desde 1875, ano em que ela foi representada por primeira vez, as operas que têm aparecido gosaram, na sua maioria, duma vida efemera e poucas lograram manter-se com persistencia no cartaz, durante alguns anos. Os armatostes meyerbeerianos há já bons cinco lustros que vão sendo postos de lado. E ainda bem. Até os *Huguenotes,* esse supremo recurso da Opera de Paris para uma enchente certa, quando necessaria á economia do estabelecimento, até esses já tambem perderam a virtude de atraír as multidões e cederam o lugar ao *Fausto* de Gounod, não se sabe até quando.

Donizetti, quasi todo o Bellini, Rossini, se exceptuarmos o seu sempre moço *Barbeiro* (para alguma coisa se é genio) e uma boa metade do *Guilherme Tell,* todos esses liquidaram fóra da Italia. Apenas se aguentam um pouco na Alemanha, que se me afigura o paiz de maior resistencia no culto de todas as formas musicais. Ainda

em 1901 ouvi em Berlim uma excelente *Norma* pela Lilli Lehmann. Os modernos compositores italianos dão-nos muitas operas, mas parece que elas não satisfazem a ninguem; parece que as Toscas, as Mignons, as Cavelarias, as Boémias, as Siberias e as Germanias, todas elas são edições revistas duma só e mesma opera, já ouvida e estafada. Depois, a quasi toda essa arte falta solidez estrutural, falta até o mais indispensavel para serem boa musica: falta a nobre idéa melodica. Dir-se-ia que a têta da inspiração secou nesse paiz e deixou de dar leite.

Estará descançando?...

Talvez. Mas provavelmente descançará por muito tempo ainda. Os periodos de arte têm tido todos uma duração limitada e, por via de regra, sucedem-se com maiores ou menores intervalos, ora no espaço, ora no tempo; e o da musica italiana, com a sua duração algumas vezes secular, se tocou no seu fim, já não fica atraz dos outros confrades.

Facto é que a falta de novas operas de valor tem produzido ultimamente um movimento artistico limitado mas devéras interessante, o qual pretende adaptar á scena lirica [1] as obras musicais primitivamente destinadas a concerto, construidas mais ou menos segundo a formula da *Oratoria,* ou contendo, á mistura, largos desenvolvimentos sinfonicos de musica de programa.

Neste caso se encontra a *Damnation de Faust* de Berlioz. Suponho até ser esta *Légende dramatique,* assim classificada pelo autor, a primeira obra desta natureza que foi posta em scena. Teve isso lugar em março de 1904, no teatro de Monte-Carlo que, como é sabido, foi construido

[1] Igual movimento se produz nos grandes espectaculos coreograficos, principalmente nos bailados da escola russa, que tem conseguido adaptar, entre outros, o *Carnaval* de Schumann e a *Shéhérazade* de Rimski-Korsakoff.

por Ch. Garnier, o arquitecto da Opera de Paris. Cantaram-na então M.me Rose Caron, o tenor Alvarez e o baritono Renaud, sendo a interpretação, que este deu á parte de Mephisto, apontada por um notavel critico como duma originalidade impressionante. Se bem me lembro, o regente de orquestra foi M. Jehin-Deschamps.

Todos estes artistas, com excepção do tenor Alvarez que só mais tarde ouvi em Paris, eram meus velhos conhecidos do teatro da Monnaie, de Bruxelas. O maestro, excelente musico, havia sido educado no convivio de grandes artistas e, como regente, formado sob a direcção do ilustre Gevaert, director do Conservatorio de Bruxelas, e do malogrado *chef d'orchestre* da Monnaie, Joseph Dupont, um dos mais vigorosos regentes que tenho ouvido.

Rose Caron fôra a genial interprete da *Salammbô,* a maravilhosa *Leonora* das execuções modelares do *Fidelio* de Beethoven em 1889. Renaud, com a sua voz de ouro, ao tempo duma extensão e dum brilho notaveis, completára ali a sua educação, naquele centro tam largamente artistico, e chegára a dar um *Beckmesser* dos *Mestres Cantores* que muitos punham a par da celebre creação de Friedrichs. Lembrava-me então, em 1901, das belas noites em que ouvira isso tudo, no teatro ás escuras, e na atmosfera mental mais adequada para bem se ouvir. Mas debalde tentei imaginar o que poderia ter sido a *Damnation* em Monte-Carlo. Lamentava portanto não poder estar lá para julgar das condições de adaptação desta obra ao teatro, do valor que a musica adquiria pelo programa tornado vivo graças á figuração e ao scenario.

Nesse meio tempo sucedeu-me um caso que se liga com este e se me afigura interessante; por isso o vou contar. Foi o de ouvir as opiniões já feitas e aceitas por um grupo de artistas e distintos amadores, todos francezes, acêrca do problema estetico que me ocupava.

Jantava eu uma noite em casa de pessoas a quem, não havia muito tempo, me tinha apresentado um velho amigo comum; numa duzia de amaveis convivas reunidos em redor da meza, conheci ali um pintor ilustre, dois estetas profissionais, uma senhora espiritista que lia nas almas como em livro aberto, uma velha condessa arruinada, um compositor de musica, um poeta e não sei quem mais. Passava-se isto em Paris.

Ao tempo, eu não formava idéa muito precisa do que fossem as *coteries* parisienses, os *clichés* e os dogmas que caraterisam cada uma delas, distinguindo-as entre si e tornando-as inconfundiveis e mutuamente incompativeis. Paris está dividido em agrupamentos dessa natureza, de todo irreconciliaveis e que jamais se penetram, dando-se porém o caso, ao contrario do que sucede em Lisboa onde um só *cliché* é viavel, que todos os *clichés* lá vivem livremente á luz do sol. Há-os por isso de todo o genero, para todos os gostos e paladares, desde o da vida mais alegre para *rastás* e pessoas que se divertem, até ao da mais profunda e nobre sciencia, do culto da mais elevada arte. Há-os de tudo, de todas as profissões, de todas as culturas intelectuais, de todos os vicios, de todos os feitios, de todas as religiões, de todas as classes, sexos e idades, facto este que se explica pelo caracter individualista dessa civilisação e pela vivacidade da gente.

Por isso todos vão a Paris, sabios, artistas, homens de negocios, inventores, patetas e inteligentes, ricos e pobres, nobres e plebeus; e todos ali encontram, nessa terra unica, o alimento espiritual de que carecem.

Mas, se essas *coteries* são inconfundiveis, irredutiveis e irreconciliaveis, certo é contudo que, nas suas discussões e aspecto beligerante, elas não atingem a conhecida violencia das congeneres alemãs. Lembremos apenas a luta dos classicos contra os wagnerianos, bem mais vio-

lenta e exclusiva do que a travada em França no seculo XVIII entre Gluckistas e Piccinistas. A violencia germanica reveste-se por vezes duma gravidade ultra-comica. Peior do que Capuletos contra Montechos. Porque nunca uma menina amadôra da musica de Brahms poderá, não digo casar, mas sómente experimentar a mais leve simpatia por qualquer frequentador de Bayreuth. Mais parece caso de progressistas e regeneradores, aí por alturas da Figueira da Foz.

A minha *coterie* daquela desagradavel noute era aparentemente duma afabilidade inexcedivel; no fundo, porém, indomavel. Os estetas, ao contrario do que poderia supôr-se, não eram os mais ferozes. Nesta eterna contradição humana quantas vezes os discipulos, os fieis, fanaticos estreitos e intransigentes, se não encontram em oposição com os fundadores das varias crenças!...

Eu não conhecia, contudo, os dogmas por que os membros da *coterie* se governavam; só mais tarde vim a saber que, em materia de religião, o mais livre exame os não inibia da obrigação de serem praticantes; em politica, apezar de alguns deles possuirem belas fortunas sabiamente conservadas, eram socialistas não praticantes; militavam porém, como eu, no campo dreyfusista, pertenciam á minoria dos quinhentos mil francezes, unicos que, segundo me afirmou um judeu inteligente, defendiam nesse momento o infeliz deportado contra trinta e sete milhões de inimigos. Em pintura excluiam quasi tudo, com excepção dos primitivos flamengos, dos seiscentistas holandezes e dos impressionistas de 1870 a 1880: em musica toleravam os classicos e, quasi a não admirarem muito Cesar Franck, adoravam todavia Dukas e Debussy, o subtil esmerilador, preocupado pela *trouvaille* original do ritmo e da côr.

Ora eu, que ignorava momentaneamente essas cou-

sas, mas que supunha ser indispensavel em sociedade, para quem não quizer passar por tôlo, mal educado ou orgulhoso, tomar parte na conversa que aí se trava, lancei-me ingenuamente na mais lamentavel das aventuras. Disse, entre varias cousas, que em Monte-Carlo se estava representando uma opera de Cesar Franck; e logo uma nobre senhora, distintissima musica, me corrigiu a ousadia, dizendo-me benevolamente:

—*Père Franck n'a jamais fait d'operas* [1].

Encavaquei. Tinha lido a noticia em letra redonda na vespera. Mas julguei necessario continuar a ser amavel. Comer mais é que eu já não pude até ao fim do jantar. Pois era precioso, duma finura e bom gosto inexcediveis, de sabores raros e complexos, alguns absolutamente ineditos para mim; mas passei a servir-me em doses minimas que a custo conseguia engulir, como se apenas provasse.

E novamente meti hombros á empreza de me afirmar sociavel, avançando segunda *novidade:*

—Além disso, haviam ali posto em scena a *Damnation de Faust.*

E a dama, então, já menos paciente:

—Que não podia ser coisa de geito. Porque Berlioz fizéra a sua *Légende dramatique* para ser dada em concerto. Tirá-la de lá, tanto valia como desnaturá-la completamente.

—Mas, minha senhora, objectei apoiando-me na estética wagneriana sem todavia ousar confessá-lo, não acha que, desde que uma musica foi feita segundo um programa, ela ganha, ela necessariamente é, ou pode ser

[1] Esta dama possuia a sciencia certa. Para ela Franck era sempre o compositor das *Béatitudes*, da *Sonata para rabeca* e doutras peças de egual caracter. Ignorava a historia da sua vida artistica e imaginava-o duma peça só desde o começo.

mais bem entendida se esse programa fôr ilustrado pela scena e pela figuração?

E dava exemplos, entre outros o dum bailado, a *Milenka* do belga Bloch, que eu vira dançar deante dum pano copiado de Teniers.

—Que não, insistia fria e sacudida, superiormente; que era necessario respeitar a concepção do compositor—em absoluto.

Embuchei de todo; mas ainda mais por causa dos olhares de estupenda surpreza que se cruzavam em diagonal, entre os quatro lados da meza. Dir-se-ia que aqueles parisienses estavam ofendidos pela ousadia do *espagnol de Lisbonne* que queria dar-lhes novidades, surpreendê-los.

E nada mais disse. Os meus commensaes continuaram conversando sobre varias coisas, contando casos episodicos e futeis, mas primorosa e graciosamente apresentados, dando-me assim uma lição, que não soube aproveitar, do modo como as pessoas graves e respeitaveis se conduzem em sociedade.

Para concluir devo ainda contar que, dias depois, no programa dum concerto Lamoureux, instituição que a temivel dama muito estimava a começar no seu regente M. Chevillard, lia eu que Cesar Franck havia deixado duas operas: *Le valet de Ferme* e *Hulda*. Enviei-lh'o com *un petit mot* em que confessava que nos tinhamos enganado ambos; porque Père Frank não escrevera uma opera, mas sim duas, como afirmava o programa remetido.

Enviei-lhe ainda um artigo de Henri Fouquier, critico morto há anos, artigo que apareceu no *Figaro* de 26-3-1901 e no qual se apreciava a representação da *Damnation* no teatro de Monaco; e desse artigo atrevi-me a extractar uma pequena parte para a introduzir na seguinte pergunta, dirigida ainda á feroz adversaria que me não deixou saborear o jantar opiparo:

—Não acha interessante, minha senhora, que Berlioz sempre tivesse considerado a *Damnation* como uma opera?

O *espagnol* não bebeu, mas desembuchou. Tambem convenci-me da minha absoluta incapacidade para fazer caminho num salão elegante. Conduzi-me como um selvagem, sem educação nem tino. E fiquei-me a pensar como devem ser dolorosas, para os que marcham à conquista do mundo, todas as estradas de acesso!...

Alonguei-me na narração deste episodio tão sómente para fazer sentir como certas opiniões, formuladas atabalhoadamente, dominam por vezes uma sociedade numerosa e inteligente que a chamada boa educação, as boas maneiras impedem de ainda ser mais inteligente. Formam-se assim os dogmas artisticos que, á semelhança dos religiosos, começam por exigir nos adeptos a fé absoluta, a mais completa anulação do espirito de analise e critica.

Voltemos, porém, ao nosso problema e, em lugar de acatar as sentenças das *coteries* parisienses, dirijamo-nos confiadamente a Berlioz. É ele proprio que momentaneamente resolverá o problema que me preoccupava.

Podiamos pois, diz H. Fouquier no artigo que citei, perguntar se a *Damnation* tinha sido escrita para a scena e se ela se adaptava efectivamente á forma e á *mise-en-scène* da opera. A resposta a esta dupla pergunta não se me afigura duvidosa. Berlioz declara-o formalmente na sua correspondencia: ele considerava a *Damnation* como uma opera; que, se a obra foi dada como oratoria, é porque as portas da *Opera* se conservaram obstinadamente fechadas para o grande musico.

Verifiquei mais tarde esta afirmação do falecido critico [1].

[1] Logo veremos como pode intender-se esta afirmativa de H. Fouquier.

Mas, deante da maneira como a *Lenda dramatica* de Berlioz foi dada em S. Carlos, e que eu suponho orientada segundo a de Monte-Carlo, após até algumas considerações que ainda encontro no artigo citado, tenho minhas duvidas sobre a forma que Berlioz teria concebido para a representação da sua obra e as relações em que essa estaria para com a solução adoptada desde 1901 para cá.

H. Fouquier, falando das representações monegascas, acrescenta:

Quasi todos os directores dos grandes teatros de opera tinham ido vêr essa representação da obra prima de Berlioz, e á sua frente M. Gailhard (o director da Opera de Paris). E não seria surpreza para mim, mas até grande prazer, se da representação do Monte-Carlo resultasse identico facto na *Opera* (de Paris).

E, para mais valorisar a sua como que propaganda, nota que:

O desfilar do exercito do Imperador, com a marcha de Rakoczy, o bailado dos Silfos aerios, durante o sono de Fausto, a cavalgada infernal *(La course à l'abime)* dariam tres quadros magnificos.

«Dariam» diz o critico. Parece, pois, que, apezar do que se encontra de elogioso nesse artigo, apesar do desejo de valorisar uma obra e uma tentativa teatraes, ambas elas francezas, apezar de tudo isso a representação de Monaco não atingiu, nesses tres quadros, o grau *magnifico*. Eu suponho que é preciso muito talento, e talento muito fino, para realisar na scena a idéa que Berlioz teria na mente quando afirmava que a *Damnation* é uma opera. Consta-me que em Italia a melhor opinião julga a obra inadaptavel á scena; e isto não é, em verdade, uma consideração para desatender no campo da *mise-en-scène*, porque, como é sabido, a Italia, em convencionalismos teatraes grosseiros, leva as palmas á Alemanha e até á

França. Entretanto quer-me parecer que, por muito esforço e talento que se empregue, duas das situações citadas por Fouquier não podem, no actual momento, realisar-se de facto por falta de recursos de *mise-en-scène*. Refiro-me ao desfilar do exercito e á galopada infernal.

Para a primeira dá-nos Berlioz o scenario nas suas *Memorias:*

O efeito extraordinario que ela (a marcha sobre o tema hungaro de Rakoczy) produziu em Pesth, levou-me a introduzi-la na minha partitura do *Fausto*, tomando a liberdade de colocar o meu heroi na Hungria, ao começar da acção, e fazendo-o assistir á passagem dum exercito hungaro através da planicie em que ele mesmo vagueia, sonhando.

Este quadro é absolutamente irrealisavel na scena. Não porque se trate duma grande quantidade de gente em movimento; mas porque essa multidão tem de ser vista em conjunto, desenrolando-se numa enorme extensão e em planicie. Não sendo assim, as sensações de grandeza, vastidão, mancha de côr e movimento resultam amesquinhadas; e fatalmente o grande efeito produzido pela marcha, quando executada no concerto, fica diminuido numa representação absolutamente falseada. Pelo menos eu assim o senti na audição em opera comparada com a audição em concerto.

Mas há mais.

Falando da execução da *Marcha* do *Tannhäuser*, nos concertos dados por Wagner em Paris, fevereiro de 1860, diz-nos Berlioz no seu *A travers Chants:*

A grande scena do *Tannhäuser* (marcha e côro) é duma pompa e esplendor soberbos... O ritmo, que nunca se vê atormentado nem prejudicado na sua acção pela justa-posição doutros ritmos de natureza contraria, toma aí atitudes cavaleirosas, altivas, cheias de vigor. Sem ver a representação dessa scena, sente-se que uma tal musica acompanha os movimentos de homens audazes, fortes e cobertos de brilhantes armaduras.

É interessante este caso de diversa visão em Berlioz e Wagner. Onde o primeiro vê sêres em movimento, o segundo vê um quadro pictoral. Num a intensidade corresponde a deslocações sucessivas; noutro, a acumulações graduaes sobre o mesmo fundo, produzindo um efeito crescente em numero de figuras e manchas de côr e, correlativamente, em massas sonoras. E é para notar como da visão do segundo resulta um efeito teatral muito maior.

Julgo inutil estar a citar o incontestavel genio dramatico de Wagner e a concepção das suas scenas como verdadeiros quadros ou baixos relevos animados, embora fatalmente estaticos. Tal não era a maneira de sentir de Berlioz. E daqui resultará o superior efeito da sua marcha ouvida no concerto em comparação do obtido na scena; assim poderemos dar vôos á fantasia para vêr da mesma forma que Berlioz vira em Wagner.

Um outro caso semelhante notei eu durante a execução das *Ruinas de Atenas* de Beethoven, num concerto do conservatorio de Bruxelas, caso que corrobora o que deixo dito. Quando se executava a celebre *Marcha turca*, que naturalmente não era acompanhada de representação scenica, mas sómente da recitação dos versos em que a alma ateniense chorava a invasão da luminosa cidade pelos bandos dos barbaros mahometanos, a impressão produzida provinha do contraste entre a figura da actriz que recitava e o caracter da musica. Aquela vestida e penteada á grega, trajando o *peplon* alvissimo que lhe moldava lindamente a sua plastica [1], serena, olympica, como se

[1] A actriz que fazia a recitação era mademoiselle Dudlay, de quem o *Paris-Parisien* de 1899 dizia o seguinte:

«Née en 1859. Théatre-Français, tragèdienne (trés beaux bras)». Este caso dos lindos braços nús a completar os gestos duma actriz formosa ia-me dando serio desgosto. Haviam-se esquecido que, em tempos anteriores, já os braços nús e até as pernas núas dum homem, do grande Talma, tinham sido discutidos, pela forma como influiam na representação da tragedia antiga.

fôra a estatua da propria Hélada; esta rude, ornamentada duma forma barbara e de estranhas sonoridades. E sentia-se que as tropas desfilavam e como desfilavam; e todos se achavam penetrados duma profunda comoção, a da perda da civilisação tão nobremente ritmada dos Helenos.

Como pôr isto em scena? . . .

É que o facto do movimento é de dificil e por vezes impossivel representação teatral. O quadro da galopada infernal ainda mais demonstra o que afirmo. Como obter a sensação da descida continua, e gradualmente crescente em aspectos tragicos, a *Course à l'abime?* Como dar a sensação plastica do galope furioso dos cavalos, penetrando nas entranhas profundas da terra? Pela representação primitiva que, na *Cora ou escravatura branca,* nos dava o desenrolar dum panorama visto de bordo dum navio em viagem? Mas aí a sensação era toda de horizontalidade e não de queda inclinada. Wagner adopta uma solução semilhante no Parsifal; o desenrolar do panorama acompanha porém a marcha lenta e a pé das personagens, uma das quais é o velho e lento Gurnemanz.

Tambem não me parece que dois cavalos parados, mexendo apenas com a cabeça para cima e para baixo, como se fez ao principio no teatro de S. Carlos, nos deem outra impressão, embora as scenas se desloquem *horizontalmente,* do que nos dá qualquer cavalo parado na rua e sacudindo a mosca, quando nós passamos por ele de americano.

Evidentemente estamos aqui num caso de scenografia rudimentar, primitiva; provavelmente há-de achar-se, no futuro, para este caso, ou para os similares, uma solução mais realista, ou menos convencional do que a actualmente possivel. Feita porém como hoje se faz, não pode ninguem iludir-se; e o tremendo, formidando efeito deste

trecho, quando executado em concerto, desaparece na actual forma de representação teatral.

Isto de cavalos e outros animais em scena não é para todos, nem o será talvez em tempo algum. Ainda nessa epoca, em S. Carlos, no final do *Lohengrin,* quando Henrique, o Passarinheiro, de cima da alimaria, ia dizendo da sua justiça em abundantes tiradas e retumbante voz, o bicho não esteve pelos autos e, voltando a frente á rectaguarda, por aqui me sirvo. O monarca lá foi escarranchado no rebelde rocinante e, tendo-se *desapeado,* como diz o povo, voltou á scena para acabar de dar o seu recado.

Nos *Nibelungos* de Wagner, sempre que vi aparecerem cavalos, havia casos a notar.

Na cavalgada das Walkyrias, apesar de concebida sob a mesma formula da marcha do *Tannhäuser* e dos cavalos serem projectados nas nuvens pela lanterna magica, o efeito não resulta verdadeiramente dos movimentos executados; todo ele repousa na mera expressão musical e no conjunto do quadro imovel e patente aos olhos do espectador. No *Crepusculo dos Deuses,* Wagner imaginou a morte de Brunehilda duma fórma dificil de realisar: a filha de Wotan, quando vê completada a destruição dos deuses, tira os arreios ao seu fiel Grane e, montando-o em pêlo, arroja-se dum salto ao braseiro colossal em que desaparecêra o Walala. Até hoje só uma cantora, Madame Vogíer, conseguiu, que eu saiba, realisar exactamente a scena assim concebida. Ela montava muito bem a cavalo [1].

Na *Walkyria,* o preludio de abertura descreve a carreira anciada de Sigmundo, fugindo dos inimigos que o perseguem. Seguidamente, abre-se a cortina e o heroe entra

[1] Passados anos verificamos em S. Carlos a dificuldade de realisar esta scena.

em scena, extenuado; e, pronunciando umas quantas palavras, cai por terra.

Concebida nesta ultima maneira, a scena da *Damnation* ganharia em intensidade; a *Course à l'abime* seria executada com a cortina corrida, conservando-se os córos por trás dela; e o pano subiria apenas para a entrada de Fausto e Mephisto no Inferno. A scena do *Pandoemonium,* essa é que parece não ter fornecido assunto a Berlioz para ser desenvolvida num largo quadro; nem ele quereria correr o risco do paralelo com o eterno Gluck.

O certo é que, tanto essa scena como a da Marcha hungara, nada ganham com a representação teatral, tal como ela é possivel no momento presente. O poder expressivo da musica basta, de per si, para nos levar á evocação das situações correspondentes, quando explicadas pelo programa literario. E aqueles que não forem capazes de realisar essa evocação, quer-me parecer que não ganham muito com a explicação visual representada no palco, a qual, no fim de contas, apenas completa o programa literario, quando não o prejudica. Ou então Berlioz teve destas duas scenas uma visão absolutamente diversa da que lhe encontraram os actuaes interpretes da *Lenda dramatica.*

Independentemente, porém, das soluções imperfeitas ou incompletas que esta obra teve, e talvez sempre terá quanto á sua *acção exterior,* muito importantes, senão ainda mais, se tornariam os erros — fundamentais agora —, quanto á concepção intima, á *acção interior,* se inicialmente a obra houvesse sido destinada á scena.

De facto á *Damnation* falta a condição mais indispensavel para viver na scena: — falta o drama.

Berlioz era principalmente um grande artista decorador, á maneira do pintor Delacroix, a cuja obra tantas

afinidades esteticas o prendem; a sua concepção da obra de arte obedece a esse temperamento inconfundível. E, assim, na *Damnation,* o que avulta são os grandes quadros decorativos, fantasticos; a enorme importancia que lhes foi dada desequilibrou, desarticulou, desnaturou o drama humano, que se não vê mais, que se não pode sentir. E, assim tambem, a *Damnation* não passa de ser uma sequencia de quadros justapostos, procedentes em geral do mundo do maravilhoso, alguns deles admiraveis, mas sem nexo aparente, sensivel.

A Margarida e até o Fausto convertem-se em personagens episodicos, em verdadeiros fantasmas sem vida, sem existencia real. O drama que lhe anda ligado na lenda, na obra de Goethe, na imaginação de todos, não se tornando dominador, absorvente, nem preparou para a catastrofe final, nem chega a existir. Todas as figuras de Berlioz, nessa obra, se resentem da sua incapacidade de crear vida fóra de si.

Mas, além das personagens de Fausto e Margarida, a que mais surpreende, pela sua não correspondencia aos factos da vida real, é a do Mephistofeles. Esse diabo carece absolutamente da doce ironia, do poder de insinuação e de sedução que lhe justifiquem a existencia, que lhe dêem profundeza, significação. É um trapalhão desagradavel, nada gentleman, nada creatura de Goethe. E, assim, tal qual o concebeu Berlioz, quero crer que não conseguiria fazer das suas. Corriam com ele, pelo menos. As duas canções, a da Pulga na taverna de Auerbach, e a Serenata, que são as peças em que a psicologia da personagem se define [1], foram de facto concebidas numa forma

[1] Ainda que varios defendam em principio, e com razão, as liberdades tomadas por Berlioz para com o *Fausto,* tema universal que todos têem direito, igual ao de Goethe, de tratar como muito bem lhes aprouver, factos há que invalidam o procedimento artistico do grande

muito subtil e interessante. Mas essa subtileza, esse interesse desaparecem na rapidez do ritmo imposto pelo proprio compositor e que não pode, por forma alguma, ser o ritmo imaginado por Goethe. A sua execução tecnica tornase dificilima, o publico não se sente comovido e o efeito artistico desaparece ou transforma-se numa indiferença absoluta.

Berlioz era um azedo, um agressivo, um romantico anarquico e intolerante, sem capacidade de compreensão para as obras dos seus contemporaneos, sem outra verdadeira adoração que não fosse a da sua propria pessoa. Basta ver como ele julgou Wagner [1], como correspondeu á dedicação que este lhe tributou em Dresde na execução das suas obras, para o julgar sob este aspecto. Berlioz é por isso mesmo um espirito antagonico com o de Goethe e não lhe podia compreender a obra, a sua significação vastissima. Goethe tinha os olhos constantemente fixos nos trabalhos dos contemporaneos e dizia que, tirando do seu espirito o que pertencia aos outros, pouco, quasi nada ficaria. O Mephisto de Berlioz não tem possibilidade de existir, como os diabos existem, na imaginação das almas simples e elevadas. Esse *Mephisto* parece-me ser a representação mais flagrante dos odios de Berlioz, como o

romantico francez. É fóra de duvida que as duas scenas — *Canção da Pulga* e *Serenata* — foram integralmente extraidas do poema alemão, e que Berlioz lhes transformou o caracter. São propriamente de Goethe.

Quanto á caracterisação psicologica da personagem, devo dizer que a pagina capital da obra, a que adeante aludo mais extensamente — a *Invocation à la nature* — passou quasi despercebida em S. Carlos.

(1) Sobre as relações pessoais de Wagner com Berlioz e a forma por que este se conduziu com aquele, estava-se efectuando últimamente em França um movimento muito adverso ao musico francez. Parece que este nem quiz, nem poude compreender o seu glorioso rival. Entretanto alguem pensa que este assunto exige um extenso trabalho de escavação e critica. E é para notar que tal asserção foi feita logo após o aparecimento de *Le crépuscule d'un romantique*, por *M. Adolphe Boschot*, 1913, estudo inteiramente consagrado ao culto berliozano.

Walther dos *Mestres Cantores*, numa minima parte, é a dos odios de Wagner contra a arte rotineira e dominante ao tempo. Com a diferença que existe entre os odios dos dous e as respectivas esteticas.

Uma scena há na *Damnation* que, pela sua estranheza, quasi me levaria a não aceitar como verdadeiras as palavras de Berlioz acêrca do destino desta obra para o teatro; é a scena da igreja em que, á Margarida, aparece a imagem de Fausto. Quando a aparição é de Margarida ao doutor, ela tem uma profunda significação que se identifica com a solução final da obra de Goethe; define-a esteticamente, porque a sua carateristica diferencial de *Beleza* suprema — o Eterno Feminino — se impõe desde logo ao publico, envolvendo-o numa atmosfera especial que abraça a obra toda. Quando mais tarde essa *Beleza* se desdobra na *Bondade* graças á qual Fausto é redimido por Margarida, o nosso espirito aceita o facto pela logica latente e profunda a que ele obedece: — só o Bem é Belo. Mas evidentemente Berlioz não sentiu assim. Fausto é por ele condenado ás penas eternas; o que importa é fazer o grande quadro decorativo da *Course à l'abime*. E assim devia suceder, na passagem da lenda da Alemanha para a França. Ao passo que Goethe viéra buscar ao catolicismo a teoria da Graça para redimir o seu heroe, em paiz catolico este não obtem a absolvição. Aproximando-se deste facto o da evolução da lenda do Tannhäuser na Alemanha, compreende-se que ali não fossem aceitas as penas eternas da condenação do papa Urbano, por absurdas perante a infinita Misericordia divina.

Berlioz revestiu portanto o pecado de todas as côres mais desagradaveis. Mas a aparição de Fausto a Margarida, quando transportada para a scena, adquire um caracter pouco interessante, agudo, de nulo que era na execução em concerto. Creio que nem por grande excepção,

ainda quando o actor fosse um verdadeiro Apolo, tal scena poderia produzir efeito simpatico sobre o publico. Além de que, na obra de Goethe, a beleza de Fausto que seduz Margarida e Helena, é meramente um dos aspectos do homem na sua vida integral, e não o mais importante dentro da filosofia do poema. Nós não devemos pois ver o heroi sob esse aspecto; tal aparição vai ananicar a personagem. Fausto não é apenas o *irresistivel;* é o homem integral.

Por isso pergunto: teria Berlioz imaginado e julgado nitidamente tais efeitos quando transportados para a scena?

O que é incontestavel é que foi o proposito decorativo que levou Berlioz a afastar-se aí de Goethe, e nisso estará a razão mais profunda dos defeitos da obra. Mas além disso, Berlioz foi grandemente influenciado pelo movimento artistico e literario seu contemporaneo, pelo movimento romantico; o que não admira dado o seu temperamento dum romantismo que conseguiu tornar-se notavel num meio habituado a todas as surprezas. Esse modo de ser comunicou á sua obra a anarquia dominante, produzindo o desequilibrio estrutural a que atrás me referi e tornando inclassificavel a peça. Alguem lhe chamou uma *magica* ([1]).

Segundo afirmam, Berlioz teria levado muito a mal a Liszt o facto de este, depois de feita a *Damnation,* ter escrito o seu *Fausto.* Quer-me, porém, parecer que Berlioz não só não compreendeu o movimedto musical que Liszt estava realisando, ou pelo menos iniciando, como tam pouco podia perceber que a Sinfonia de Liszt nada tinha que ver com a sua *Damnation.* As figuras concebidas pelo grande abade, Fausto, Margarida, Mephistopheles, ocupam cada uma delas um tempo da Sinfonia, e esta só isso con-

([1]) Tambem lho chamaram mais tarde em França.

têm; essas três paginas, além de tudo o mais, tratadas numa forma de arte fechada para Berlioz, são por assim dizer a expressão da psicologia das três personagens. Este programa torna-se absorvente, exclusivo; e é absolutamente diverso do de Berlioz. Acresce ainda que uma tal psicologia é a das personagens da obra de Goethe e portanto não pode ser a da *Damnation*. Berlioz devia contudo ver que Liszt não tratou as scenas nem os episodios fantasticos que constituem a melhor parte da *Damnation*.

Concluindo: quer-se-me afigurar que só perde a obra do mestre francez em ser ouvida fóra do seu primitivo destino: — a duma *Légende dramatique*, poema sinfonico, ou como queiram chamar-lhe, para ser tocada em concerto. Só aí é que essa musica conserva o seu verdadeiro valor, pelo menos no actual momento do teatro.

Teria pois razão a dama que me fez as observações ao principio citadas? Evidentemente tinha. — Mas por outros motivos e sobretudo tinha-a contra o proprio Berlioz [1].

Estas considerações levam-me pois a formular, para o problema que a representação da *Damnation de Faust* me sugerira, uma explicação, porventura falsa e certamente irreverente, mas que se me afigura a unica capaz de resolver o problema duma forma satisfatoria. E vem a ser que Berlioz não possuia genio dramatico e se enganou quando supôz que a *Damnation* era uma opera. Nem

[1] Facto é que só mais tarde foram conhecidos muitos documentos que nos esclarecem sobre as idéas de Berlioz e os processos por ele empregados para se impôr ao meio musical francez, processos que hoje nos põem de sobreaviso sobre a sinceridade das suas afirmações e até da sua arte. Nesse tempo ainda o grande romantico era considerado uma victima de todas as perseguições e conluios, historia que presentemente não se pode tomar a serio, e que ele proprio forjou e sustentou durante toda a vida.

de outra maneira compreendo por que se teima em adaptar á scena uma *lenda dramatica,* quando existem duas operas do mesmo compositor, *Benevenuto Cellini* e *Les Troyens,* que se não representam [1]. E tambem penso que outra vez se enganou o grande musico, ou se enganaram os que lhe atribuiram, á hora da morte, as seguintes palavras:

— Enfin, l'on va jouer ma musique!

Não, Berlioz nunca será um musico popular; apenas a *Damnation de Faust* consegue conservar-se no cartaz. De todas as outras composições suas, algumas aparecem ás vezes em programas de concertos excepcionais, largamente espaçados e não repetidos. Mas nada mais. Não conseguem impôr-se á admiração geral do publico.

Na evolução musical Berlioz conta principalmente por haver tentado achar uma nova forma sinfonica e, no ponto de vista decorativo, como inventor de novos efeitos orquestrais. Mas, até nesses dous campos, Liszt está ganhando, no mundo da critica artistica, uma situação superior á sua, quer como profundeza quer como extensão e originalidade. Wagner teve, porém, sobre ambos eles vantagens tais que, por assim dizer, os absorveu completamente, afastando-os da scena teatral e até do concerto. Wagner possue a um tempo o genio dramatico e o genio sinfonico de primeira grandeza; dominando hoje na scena, ocupa no concerto um lugar a par dos mais notaveis compositores do genero.

Estas qualidades que se impõem a todos os publicos não as possuia Berlioz. Lembra-me um *concerto romantico* a que assisti no Conservatorio de Bruxelas, aí por 1888, no qual como que se estabelecia um paralelo fla-

[1] Berlioz deixou ainda outra opera, *Béatrice et Bénédict,* cujo assunto foi extraído da comedia shakespeareana *Much ado about nothing.*

grante entre esses dous mestres, paralelo que me confirma a opinião que aqui exponho. O concerto terminava pelas composições seguintes:

— *Haroldo em Italia,* sinfonia de Berlioz.

— *Sigfried-Idilio* e

— *Abertura do Tannhäuser,* de Wagner.

O *Haroldo* pertence ao periodo da mocidade do compositor francez, em que o dominaram três influencias principais: Henriqueta Smithson, pelo amor; Shakespeare, pela sua obra dramatica; Beethoven, pelas suas sinfonias. É o periodo mais vibrante da sua produção; pelo menos assim o consideram os seus adoradores e criticos. Apesar disso, não sei se foi por imperfeita interpretação, se por antipatia artistica, o facto é que se tornou quasi penosa a impressão que recebi da execução dessa sinfonia, eu com o publico todo e com a orquestra toda. Ali tudo me parecia produto de constante esforço, pezado e pardacento; a melodia sem côr e sem distinção; uma ausencia completa de beleza; finalmente a obra dum espirito impotente, teimando em pisar uma senda errada, em não nos deixar repousar um só momento, em não nos permitir a minima satisfação estetica; sem ternura, seco, duro e extremamente altivo.

E essa impressão, como disse, comunicou-se á orquestra. Mas apenas se passou para as obras de Wagner, ela possuiu-se de tão profunda e geral satisfação, que jámais espero ouvir o *Idilio de Sigfried* e a *Abertura do Tannhäuser* como então os ouvi. Parecia que se rompiam as nuvens e que aparecia o sol. Tudo era luz, ternura, suavidade, amor. A melodia colorida, peregrina, transmitia a todos uma alegria inebriante. E, na *Abertura,* o maestro, não podendo já conter a orquestra, deixou-se arrastar por ela num movimento de contemplação estética raramente possivel de atingir. O publico sentiu-se por egual levado na corrente; e, frio e conhecedor como nenhum outro,

esse publico, como se fosse um só homem, levantou-se de subito, aclamando em alta grita o que de facto se converteu no triunfo de Wagner sobre Berlioz.

Isto leva-me a ponderar se a adaptação da *Damnation* ao teatro será suficientemente explicada pelo motivo atrás exposto. Não haverá aí uma razão de ordem patriotica? Os francezes têm absoluta necesidade de só viverem de cousas francezas, de fazerem arte, sciencia, industria a que possam chamar francezas. E não será só por isso que desejassem fazer da sua obra prima uma peça de teatro — para terem mais uma nova e notavel opera franceza?...

A minha desdenhosa antagonista devêra pois ter-me dito que Berlioz não era um musico dramatico, ou melhor um compositor teatral, de operas; que portanto não se devia pôr em scena a sua *Damnation*. E, a não aceitar esta hipotese, que seria preferivel representar as suas operas, porque essas incontestavelmente foram destinadas ao teatro. Mas para saber dizê-lo, era preciso ter visto a *Damnation* na scena; montar a obra e julgar do seu efeito em si e do seu reflexo no publico.

Foi isto que nos permitiu fazer a actual decisão do nosso teatro, montando-a e dando-a como a deu Devemos agradecer-lho *(suum cuique)* e devemos tambem confessar que, embora se possam fazer as observações que deixo expostas, o espectaculo a que ultimamente assistimos é sempre de ordem superior e preferivel á maioria das peças que aqui se podem ouvir. A primeira scena, a Dança dos Silfos, e todo o final do 3.º acto, após a intervenção do Mephisto no dueto de amor, são absolutamente deliciosas. — E a musica em geral mantem-se numa notavel elevação; nunca é banal. A instrumentação de toda a

obra, essa então é uma maravilha de arte verdadeiramente inconfundivel.

Falta-me porém referir ainda um ponto que mais me confirma na minha maneira de vêr, qual é o de não haver sido satisfeito o desejo que H. Fouquier formulára, de vêr a *Damnation* na Opera de Paris. O director Gailhard foi vê-la a Monte-Carlo, e foram vê-la «quasi todos os directores dos teatros de França». Provavelmente tambem lá estiveram os belgas. Entretanto não me consta que a dessem quer na *Opera*, quer na *Monnaie;* nem tenho visto alusões a outros teatros francezes que a montassem, com excepção do teatro de Sarah Bernhardt, onde me dizem haver sido representada em 1903 ou 1904 [1]. Ao contrario disso, tem sido dada em Italia e é de lá que ela nos vem; facto que se explica pelo caracter do teatro de Monaco e pela sua situação entre a França e a peninsula italiana.

A *Opera* tem continuado a dar as obras dramaticas de Wagner. Já deu Tannhäuser, Lohengrin, Mestres Cantores, Walkyria, Sigfried, Tristão e Isolda; isto pelo menos. E o Fausto que enche o enorme teatro continua sendo o de Gounod. Poderá ser mau gosto, mas as cousas são o que são.

2 — APÓS A REPRESENTAÇÃO NA OPERA DE PARIS

Assim pensava eu quando em 1906 foi dada a *Damnation de Faust* em S. Carlos. E ainda hoje penso, e com tanta mais razão quanto o meu modo de vêr, como

[1] Este estudo apareceu primeiramente na *Revista literaria* do *Seculo*, n.os de 5 e 12 de Fevereiro de 1906, durante as representações da *Damnation* em S. Carlos. Eu não tinha até então sabido o que se passára em Paris, quando ali se deu esta obra num teatro que não foi a *Opera*. Sei-o hoje, porém vagamente, por uma alusão de M. Pierre Lalo, no *Temps* de 28-6-1910, a proposito da representação neste ultimo ano efectuada na *Opera*.

adiante mostrarei, se encontra confirmado pela critica franceza. Antes de mais nada devo, porém, referir-me á impressão que a obra fez no nosso publico, comparada com a dos outros *Faustos* seus conhecidos:—o de Gounod e o de Arrigo Boito (Mefistofeles).

Naquele, que apenas compreende o primeiro episodio da obra de Goethe, destaca-se principalmente, como se sabe, a personagem de *Margarida;* e o drama de amôr absorve por completo a plateia. Porque esse drama existe, sem duvida alguma, com as suas figuras e a sua acção, clara e nitidamente definidas. Todavia o elemento mistico torna-se aí menos sensivel, em virtude talvez do caracter que o diabo toma no arranjo francez, e ainda pelo facto de haverem reunido, numa só personagem, o *Mefisto* adulterado em Paris com o *Espirito maligno* que persegue *Gretchen* na scena da Igreja. Essa figura dramatica incoerente, mas fortemente animada, diminue por isso mesmo a intensidade mistica da peça. E só vive o profundamente humano drama de amor.

No *Mefistofeles* de Boito não se trata apenas do primeiro *Fausto*, ou da primeira parte do poema de Goethe; mas tambem de algumas scenas destacadas da segunda parte. E aí, além da impressão grosseira mas intensa do *Prologo no Ceu*, ainda é a acção ligada principalmente a *Margarida*, e um pouco a *Helena*, que interessa o publico. Este não forma contudo a menor idéa do que seja o episodio passado na Grecia, nem a musica consegue sugerir-lho. O casamento mistico de *Fausto e Helena* é de facto uma concepção essencialmente abstracta e, como tal, alheia á instrução das nossas plateias. «Ela vem agora de *Helena*», dizia uma noite certo amador de S. Carlos a uma senhora da provincia que ele queria obsequiar e esclarecer, referindo-se á cantôra que, segundo o uso adoptado no teatro italiano, representa

sucessivamente, na mesma recita, as duas personagens — *Margarida* e a formosa grega.

No *Fausto* de Berlioz, se quizerem justificar o seu titulo — *A Condenação do heroi ás penas eternas* — deveriam valorisar, sobre todas, as duas paginas capitais da partitura: — a *Invocation à la nature* e a *Descente à l'abîme;* aquela, por traduzir os prodigios da natureza em que Deus se revela á contemplação dos homens (Ad. Boschot); esta, por encerrar a acção culminante de todo o drama, graças à qual o tema tratado, ou enunciado, chega á plena realisação.

Mas, na representação de Lisboa, como atrás já disse, só dois numeros conseguiram verdadeiramente interessar o publico: a *Marcha* e a *Dança aeria dos Silfos*. A execução não revelara o valor das duas outras paginas citadas, e o publico não poude, portanto preocupar-se, nem se preocupou com a condenação do protagonista; como outrora se não havia interessado pelos aspectos misticos dos Faustos seus conhecidos. Longe de atingir a elevada significação que indico, para a qual todavia ele se não acha preparado, o espectaculo teatral converte-se-lhe méramente num passatempo agradavel e deleitoso, imposto por habitos sociais; e todos os assuntos transcendentes ou subtis valem aos seus olhos apenas como peças de opera-concerto. Quero até crêr que, se amanhã lhe derem o *Fausto* de Schumann, ele não ligará o caracter germanico dessa partitura, como facto estético, ás expressões que reclama a obra de Goethe quando transportada para a musica; como tambem não notou que o *Fausto* de Gounod é um francez, e que o de Boito é quasi inteiramente um italiano. Nem tam pouco se lembra dos alemães da *Germania* de Franchetti que cantavam um hino guerreiro evidentemente nascido na peninsula do Adriatico, e nunca nas margens do Rheno.

Foram pois esses dous trechos, que nada têm que ver com o drama propriamente dito, os que impressionaram o nosso publico; dum lado, a atmosfera de doçura e encanto que, juntamente com as projecções luminosas, envolvia as evoluções aereas dos silfos; do outro, os fulgores scintilantes da marcha hungara, um dos maiores triunfos de Berlioz. Duas paginas de musica aliás deliciosa. Mas, para este resultado, concorreu tambem sem duvida alguma o temperamento do celebre musico francez, que é o dum lirico que tudo vê dentro do seu *eu*, referido sómente a ele. E sou até levado a explicar este modo de ser por um egotismo, um egocentrismo absorvente, uma auto-adoração profundamente doentia, em virtude da qual ele só poude definir os seus proprios estados de alma. No seu espirito não se realisava aquele desdobramenro, aquela contemplação contemporanea da produção, indispensavel para gerar a figura dramatica independente e pessoal. As suas personage s não pensam, porisso mesmo, nem sentem por conta propria; reproduzem apenas estados psiquicos do autor, não vivem, não têm realidade objectiva. O drama, conseguintemente, não se realisa em scena; e os empresarios que andam á cata da opera nova que lhes encha o teatro, e os cantores que ambicionam o papel em que possam revelar os seus recursos, todos sistematicamente repelem as operas de Berlioz. E é por isso tambem que M. Boschot, com toda a logica, faz datar o crepusculo desse musico romantico do ano em que ele compoz a *Damnation*. O lirico esgotára os seus estados de alma e não podia concebêr outros novos, têma este que mais adeante terei ocasião de completar.

Um tal modo de ser, porque proceda dum homem de genio, dum artista de primeira grandeza, converte-se por isso mesmo no caso tipico que nos explica o porquê da anulação de muitos musicos que, tendo uma vaidade tam

grande como a de Berlioz, não possuiam igual talento; e porque se anularam a si, e á sua obra, muito mais cedo do que o celebre compositor francez entrou na fase crepuscular; e porque as suas operas são igualmente repelidas por cantores, empresarios e publico.

No mundo da arte o egotismo prospera como herva daninha em bom terreno.

Em 1910 era representada a *Damnation de Faust* na *Opera* e todos os grandes criticos musicais de Paris se manifestaram sobre o transporte da notavel *Légende dramatique* para a scena, sendo certo que o conjunto das suas opiniões constitue um documento de indiscutivel valor estetico. Passo pois a referir-me a quantas criticas então me chegaram ás mãos.

M. Pierre Lalo, nos seus eruditos folhetins do *Temps*, depois de lembrar que, anos atrás, exposéra largamente as razões por que o transporte da *Damnation* para o teatro é contrario ao pensamento de Berlioz e prejudicial á propria obra, diz-nos que:

Seria necessario um scenario magnifico, assás grandioso ou pitoresco no sentido romantico, para de continuo se harmonisar com a natureza da musica de Berlioz; suficientemente sumptuoso para ofuscar os espectadores e fazer-lhes esquecer que as scenas desligadas de que se compõe a *Damnation* não constituem uma acção e não convém ao teatro; e tam engenhoso que chegasse a realisar o irrealisavel, e désse um aspecto material verosimil, aceitavel, satisfatorio, a visões fantasticas, a produtos da imaginação creadora do poeta e do musico. Desejar-se-ia uma decoração inspirada em desenhos de Delacroix [1]. Mas todas as vezes que a musica se propõe evocar um espectaculo sobrenatural, a *Opera* decidiu não o traduzir para os olhos. Não tentou mostrar-

[1] Delacroix, o celebre pintor romantico contemporaneo de Berlioz, é sem duvida alguma o artista que mais afinidades esteticas apresenta com o musico, já atrás o disse. As obras de um e outro parecem duas irmãs gemeas.

*

nos o *Pandaemonium;* e a *Course à l'abime* é porventura ainda mais insuficiente. Emquanto a musica exprime, com o brilho que todos conhecem, o arranque e ardor do galopar diabolico, vêem-se vagamente, e em trevas quasi absolutas, dois cavaleiros que caminham devagar, lentamente, antes parecendo subir com dificuldade uma ladeira, porque já os cavalos não possam mais.

Deve ainda notar-se que, em Paris, na *Dança dos Silfos,* estes não voavam como em Lisboa e em Italia se faz; substituiram-n'os por um vulgar bailado no palco.

Num outro artigo de 1913, M. Pierre Lalo define ainda, em resumo, a *Damnation de Faust* da seguinte maneira:

A obra de Berlioz é, antes de mais nada, pitoresca; mostra-nos paisagens graciosas ou selvagens, compreende scenas vigorosamente coloridas em que se movem sêres de feitio romantico; o scenario ocupa aí um lugar maior do que as personagens.

M. Chantavoine — em *La Revue hebdomadaire* — exprime-se duma forma semelhante á de M. Lalo, relativamente ás representações de 1910 na *Opera:*

A metamorfose da *Damnation de Faust* em opera é devida a M. Raoul Gunsbourg [1] que, já alguns anos atrás, nos permitira apreciar quanto a sua tentativa é deploravel. A *Opera* (de Paris) fez sem duvida desaparecer os retoques que este *arranjador* tomára a liberdade de introduzir na obra de Berlioz para satisfação dos seus desejos pessoais. E só lamentamos que tam respeitavel escrupulo não abrangesse todo o conjunto da obra.

Este ilustre musicologo mostra ainda como M. Gunsbourg interpretou mal certas indicações scenicas que pode-

[1] Era ao tempo empresario do teatro de Monte-Carlo e, entre varias cousas, escreveu operas da sua lavra que outro instrumentava. Segundo a opinião de varios criticos, essas operas eram absolutamente destituidas do menor valor. De envolta com estas exibições, realisou e realisa contudo muitos espectaculos e concertos de alta musica.

ria ter encontrado no manuscrito da obra. E afirma que Berlioz nunca destinára a *Damnation* ao teatro; que a sua musica não comporta nem prevê pausas para mutação de scenas; que certas partes são irrealisaveis no palco, tanto assim que, no arranjo em questão, se suprimiu o episodio do *Pandaemonium*, numero este que, embora não conte entre os melhores da partitura, teria grande importancia no teatro. Chama *cavalos de pau* aos que Fausto e Mefisto montam na *Course à l'abime* e diz que a representação da *Opera* fez empalidecer a musica. Após uma longa serie de considerações de ordem estetica, acaba por afirmar que a *Damnation*, no teatro, se compõe apenas duma sequencia de scenas sem ligação, sem o necessario desenvolvimento e, para dizer tudo, sem interesse. Ela torna-se inerte e maçadora.

M. Alb. Bartelin, no *Comœdia illustré*, pondera que:

A primeira idéa de Berlioz, quando se propoz realisar a sua obra, fôra de escrever uma opera, mas depressa renunciou a esse intuito. O seu singularissimo processo de trabalho só podia dar origem a uma peça absolutamente fantasista. Em suma, a *Damnation de Faust* não passa duma amplificação das primitivas oito scenas do *Fausto* (1), e o laço que liga entre si os varios fragmentos é dos mais tenues.

Nem todos, porém, são da mesma opinião e, posto que agora se trate de escritores menos ilustres do que alguns dos já citados, devo todavia dizer que entre eles se encontram M. M. L. Vuillemin e Reynaldo Hahn. O primeiro destes dois escreve até palavras que são dignas da maior atenção:

O teatro estende os braços á Sinfonia, a Schumann, a Beethoven. E tal facto é admiravel. A *Damnation de Faust*, sinfonia, toca-se de hoje em deante na *Opera*. Inicia-se uma epoca de maravilhosa vulgarisação.

(1) Foram publicadas em 1829.

Facto é que a *Opera* deu a *Damnation* em 1910 e em 1913. A critica jornalistica, até a mais venal, continúa porém a afirmar:

Não, mil vezes não, essa obra não é, jamais será uma peça para o teatro.

E, neste ultimo ano, um critico do *Comœdia*, gazeta subvencionada pelos teatros, observa:

Com a *Damnation* dá-se o inverso do que sucede com o *Parsifal:* este perde no concerto, ao passo que a primeira perde no teatro. O brilho da *Marcha hungara* escurece á luz da ribalta, assim como o lirismo da *Invocação á natureza* se dispersa na cartonagem dos rochedos e na cola das nuvens. E, quando uma obra não foi feita para o teatro, tanto mais dificil se torna para os artistas a manifestação das suas qualidades dramaticas. É por isso que Mefisto se agita e não vive, apesar da caracterisação violenta de M. Gresse, das suas garras de Lucifer, dos pulos que dá, dos chifres caprinos e dos pés tortos com que nos aparece; que Margarida toma o aspecto duma figura de vitral e Fausto a duma linda aguarela. Todos se mexem inutilmente, no meio dum scenario que encolhe os vôos da imaginação e os horizontes do ideal.

Persiste-se contudo em a dar; porque falta a nova opera franceza — e até italiana ou aleman — que depois da *Carmen* se mantenha persistentemente no cartaz, encha os teatros e atraia todos os grandes artistas para mais uma vez darem vida inteira ás concepções do musico, como fazem ás de Bizet.

Não quero porém fechar esta serie de opiniões sem citar a que M. Adolphe Boschot formula, acêrca da *Damnation,* no seu *Le crépuscule d'un Romantique,* 3.ª parte do ultimo grande estudo consagrado á musica e á vida de Hector Berlioz [1]. Para ele a *Damnation* — *Opera*

[1] As outras duas partes intitulam-se respectivamente: *La jeunesse d'un Romantique* e *Un Romantique sous Louis-Philippe.*
Interessantissimo o paralelo que nessa 3.ª parte se estabelece entre

de Concert ou *Opera Légende* — é a obra capital de Berlioz. O musico atingira o apogeu da sua vida artistica, achando-se na plena posse de todos os seus recursos e o *Fausto* que nos deixou é a expressão sincera da sua alma genialmente romantica e franceza, em vinte anos de profunda e agitada laboração creadóra. Essa alma revive aí, em quasi todas as paginas da partitura, a que M. Boschot se refere nas seguintes palavras, quando especialmente alude «ás paginas maximas ou culminantes que põem Berlioz a par dos maiores genios»:

> E a obra toda é exuberante de vida. Variada, rude, pitoresca, poetica e realista, mistica e truanesca, alada e vagabunda, moderna e medieval á maneira de 1830; hamletica e hoffmannesca, sentimental como um luar alemão e trocista como um francez doidivanas; apaixonada e satanica, continuamente sedutôra, divertida, a arrebatar-nos com o viço da maxima mocidade e fantasia; duma côr orquestral, duma riqueza sonora que indefinidamente se desdobra em novos encantos, sempre ineditos e irresistiveis; e, a cada momento, esse estilo nervoso e curto, imposto pelo assunto e que é só dêle; estilo por ele concebido e inventado, estilo unico, arrogante, estilo classico, que logo denuncía a obra de arte inegavelmente superior.

Em especial cita ainda a *Invocation à la nature* como

> uma pagina sublime, unica talvez na historia da musica. Nenhuma alma de artista, opresso pelo espectaculo do mundo, privado da consolação da fé, soltou jamais gritos tam desesperados.

E considera eternamente humano, qualquer que seja a sua forma, o sentimento panteísta expresso nessa pagina.

Evidentemente as audições de Lisboa não deram da obra uma tam superior e completa impressão. É de crer até que, só executada por uma excelente orquestra fran-

Berlioz e Wagner, por um fanatico do grande musico francez que parece detestar as obras do mestre de Leipzig.

ceza e dirigida por um não menos distinto regente francez, se conseguirá esse resultado. Porventura tê-lo-há atingido Colonne após longas series de concertos em que dirigiu a *Damnation* com o maior entusiasmo e devoção.

Entretanto. como atrás ponderei, Berlioz escrevêra operas e musica religiosa, obras portanto destinadas a realisar os destinos a que a *Damnation* obedeceria, se inicialmente devesse ser uma peça de genero dramatico e mistico. Berlioz escreveu o *Benevenuto Cellini*, os *Troianos*, e *Béatrice et Benedict*; e escreveu tambem um *Requiem*.

O *Benevenuto* foi representado por primeira vez em Paris no ano de 1838. A quarta e ultima representação dessa epoca teve lugar em Janeiro de 1839; e a opera deixou de ir á scena, não só em Paris, como em toda a França, até Abril de 1913, ou seja durante um periodo de 74 anos. A quéda, que fôra formidanda, tornára-se de facto irremediavel. O mesmo facto se repetia mais tarde com o *Tannhäuser* de Wagner, em 1861; mas o castigo para este limitou-se a trinta anos de exilio. A opera de Berlioz cantava-se porém na Alemanha, onde havia sido encorporada no repertorio corrente dos teatros. Quem primeiro até a fez ouvir foi Liszt, creio eu, quando dirigia o teatro de Weimar, na mesma epoca em que pôz em scena o *Lohengrin*, á volta de 1850. Por ocasião do *Festival* de musica franceza organisado em Munich, no ano de 1910, pela administração dos teatros reais da cidade, era ela executada sob a direcção do discipulo de Wagner, do grande regente de orquestra Felix Mottl, falecido pouco depois. M. Pierre Lalo assistiu á notavel representação e dela fala extensamente nos seus folhetins do *Temps*.

Diz-nos que as arias dessa opera, na sua maioria, são

em extremo mediocres: cavatinas ou romanças de forma antiquada, construidas sobre idéas melodicas pouco interessantes, e excessivamente carregadas de ornatos á italiana, que parecem postiços porque se não prendem á acção, nem tam pouco á musica, constituindo portanto um verdadeiro pêzo morto. Todo o resto da partitura é maravilhoso de vida, afirma. Desde que as personagens cessam de cantar por conta propria e entram na acção geral, a musica retoma uma vivacidade, uma côr, um movimento extraordinario. Por toda a parte idéas prodigiosas, brilhantes, cheias de animação, de força viva, de *trouvailles* geniais.

Em 1913, a companhia do teatro Astruc dos *Champs Elysées* levou-a á scena sob a direcção do ilustre Weingartner que é um especialista na musica de Berlioz. Eu ouvira-o em 1900 ou 1901, nos Concertos Lamoureux, dirigir duas ou três *Aberturas* desse autor. Causava em todos uma profunda impressão, e alguem, a meu lado, afirmava que o regente alemão o havia congraçado com o francez Berlioz.

A execução do *Benevenuto* em 1913, classificada de notavel no que respeita á orquestra, parecia que iria converter-se numa como que apelação da sentença de 1838. Mas, segundo afirma M. Chantavoine, aconteceu que a sentença dessa primeira instancia foi confirmada sem esperança de novo recurso. Porque não podia ser de outra forma.

A obra, em que sem duvida o genio de Berlioz se revela de onde a onde, é entretanto pouco consistente e pouco sincera.

Assim no-lo assegura o critico. E a opinião da imprensa, pelo menos na parte que eu conheço, confirma-o inteiramente.

M. Chantavoine, nesse mesmo ano e no artigo intitu-

lado *Berlioz démasqué* [1], positivamente provocado pela obra de M. Adolphe Boschot, refere-se de novo ao *Benevenuto* para nos dizer que a sua reaparição no teatro dos *Champs Elysées* mostrou como a musica dessa «falsa obra-prima», apesar de conter algumas paginas brilhantes e uns quantos episodios pitorescos, é duma fraca mediocridade.

Pelo visto os defeitos desta opera são fundamentalmente os da *Damnation*, agravados contudo; e procedem todos da falta de talento dramatico no musico. Ficam apenas as paginas decorativas, de movimento e côr Porque as personagens, quando cantam por conta propria, na opinião de M. Lalo, não vivem, não existem.

Acêrca dos *Troianos*, diz-nos ainda M. Chantavoine que eles são constituidos por uma serie de trechos, alguns deles admiraveis, outros desigualissimos, mas todos destituidos da menor vida dramatica. O caracter dessa obra é pouco teatral.

Em 1912, o mesmo regente Weingartner, que um ano depois, como vimos, dava em Paris o *Benevenuto*, fazia ouvir na sala do *Trocadero* o celebre *Requiem* de Berlioz, e um critico muito espirituoso fala dele nos seguintes termos:

> É uma obra sempre enfatica e pomposa, mais declamatoria do que religiosa, sincera mas raramente bela. Parece que Berlioz, dominado pelo seu demonio favorito, quiz á força de barulho assombrar formidavelmente os humanos! E conseguiu-o.

Nem pois no campo mistico conseguiu impôr-se.

M. Chantavoine termina o estudo critico a que me referi, dizendo que Berlioz é um caso de esterelidade relativa, alimentada pela sua preguiça e pela sua vaidade;

(1) Em *La Revue Hebdomadaire.*

que é um musico genial, pouco habil e pouco sabedor da sua arte.

Desta serie de juizos criticos resulta, a meu vêr, uma dupla impressão que para sempre se fixa no nosso espirito.

Por um lado, Berlioz parece-se com certos liricos, aliás em numero limitado, que escreveram duas duzias de belas paginas, admiraveis, de primeira ordem, sublimes em absoluto, no meio de muitas outras indiscutivelmente nulas ou inferiores; caracter este que resultará da falta de metodo na producção, bem como de limitada capacidade admirativa por excesso de vaidade. Por outro lado, este modo de sêr, como leve o artista a ensimesmar-se de continuo, impede-o ao mesmo tempo de fecundar o seu espirito por meio de elementos exteriores, e redú-lo aos elementos proprios que depressa se esgotam: — o *Crepusculo*.

Wagner explica-nos como concebia as suas figuras dramaticas: colocava-as no ambiente do drama, no quadro real da acção, com toda a indumentaria propria, com a decoração exterior da sua vida especial, e ouvia-as cantar dentro do seu cerebro. Limitava-se pois a registar o que elas lhe cantavam. Mas esse cerebro só tratava assuntos que estimulassem a sua faculdade de admiração. Daí resultou uma colossal fecundidade e vigor, a profunda caracterisação diferenciada das varias personagens, das suas figuras dramaticas, cuja galeria, tam numerosa como excepcional, emparelha nobremente com a do grande Shakespeare. Pode pois aplicar-se-lhe o que M. Anatole France diz de Flaubert:

Il eut la bonne part des choses, il sut admirer (1).

Ao contrario dele, Berlioz só se ouvia cantar a si

(1) In *La vie littéraire*, II, 23.

mesmo, a vaidade não o deixava ouvir a ninguem mais; só cantou comoções do seu eu. Era de facto um lirico que, não conseguindo crear vida fóra de si, e não tendo temperamento dramatico ou mistico, facilmente se esgotou. Toda a sua musica se ressente desse modo de ser.

Tal é a conclusão a que chego após muitas paginas de critica estrangeira. A adoração que Berlioz desperta em muitos espiritos, semelhante á que Wagner egualmente faz nascer em muitos mais, não tem conseguido sustentar a maior parte das composições do grande musico francez. Porque, apesar das suas altas qualidades, lhes falta geralmente a qualidade suprema:—a *beleza* que só o extase admirativo é capaz de produzir. Já Wagner o notava e o mundo artistico cada vez mais energicamente o vai confirmando.

BEETHOVEN

E

A IX SINFONIA

A Bernardo V. Moreira de Sá.

Meu caro Bernardo:

Lembra-me, como se fosse hoje, um facto artistico passado há já bastantes anos num teatro do Porto, em que tu, graças á simplicidade e nobreza com que tocavas, de todo fascinaste o publico popular que assistia ao espectaculo. Era um concerto de caridade, creio eu, no qual tomavam parte varios artistas da cidade. Mas dele retenho apenas dous momentos.

Tristissimo um deles; porque um musico, de quem todos nós haviamos sido amigos e admiradores entusiastas, denunciou lamentavelmente, deante da melhor gente do burgo, a sua iniludivel decadencia; era o fim duma carreira violenta, cortada de contendas, odios e malquerenças. Devéras consolador o outro, porque em tudo foi o oposto desse lastimoso caso. Tu tocavas o 1.º *Tempo* do concerto de Beethoven, com acompanhamento de orquestra dirigida pelo Ciriaco, se a memoria me não falha. E, quando o arco da tua rabeca docemente atacou aquele têma enternecido que ocupa o centro do trecho, tão bela foi a forma por que o disseste, tão pura e elevada nos revelaste a alma do génio de Bonn, que os espectadores das galerias, por via de regra sensiveis apenas a efeitos muito simples ou grosseiros, suspendiam como por encanto a sua habitual agitação. Pouquissimas vezes tenho assistido,

entre nós, a um silencio tão completo e profundo,em que artista e publico inteiramente comungam na mesma adoração.

E desde então convenceste-me que só Beethoven sabe apossar-se das almas simples e ingenuas para as elevar ás mais altas regíões do sentimento; só ele tem, em certas peças, e sobretudo em certos alegretos suaves e graciosos, uma maneira de sentir e de o dizer, uma rara candura e bondade que, creando em volta de nós a atmosfera mais docemente luminosa e nada sensual, penetra profundamente na alma dos ouvintes e os transforma em homens morais á sua imagem.

—Só Beethoven, dizia-me após a execução dum dos seus melhores trios, o violoncelista que o executára em pleno extase, só ele tem essa nota, só ele consegue falar-nos das cousas santas com a gracilidade dos anjos e das creanças.

E Wagner, no seu estudo sobre o grande homem, fala-nos de *essa ingenuidade divina que é só dele*. Tam intensa porém, ela é que nem só os altos engenhos, os espiritos superiores a reconhecem.

Evidentemente tu havias posto de banda, como sempre, aquela enfase que tantos concertistas julgam indispensavel para uma boa execução beethoviana, que os publicos mais cultos tantas vezes exigem porque os habituaram a isso e que, em fim de contas, só serve para desnaturar a musica. Por outro lado é certo que os bons, os serios, tambem não muito raramente só empregam formulas... e não cantam. Ora, a musica de Beethoven é toda ela um canto e tu demonstraste-o superiormente; é um canto de beleza peregrina, extra-humano, e porisso penso que só ele poude exprimir a suprema *Alegria* entre os homens. Conseguiu elevar-se acima das suas miserias e das suas dôres, num vôo da mais alada e irradiante fan-

tasia, e lá muito de cima viu a comunhão das almas na pureza e abnegação absolutas.

Como sabes, e muito melhor do que eu, Wagner só compreendeu bem a IX Sinfonia quando a ouviu *cantar* em Paris pela orquestra de Habeneck; ele mesmo nos diz como, após dois ou tres anos de ensaios, todos os musicos daquela soberba falange tocavam bem as suas partes. Porque as cantavam. Destinando porém o super-homem de Bonn as suas obras sinfonicas ao povo, para o que as talhava segundo linhas simples e fortemente definidas, não te parece estranho que a menos popular dessas obras seja de facto aquela em que ele ostensivamente se dirije aos seus irmãos, á humanidade inteira?

Porque será? Porque não saibam em geral cantá-la? Porque, na sua interpretação, obedeçam a intuitos sentimentais que não são os do autor? Porque se não esforcem em bem lêr na sua vida mental e na sua alma luminosa? Porque a obscureçam propositalmente?

Certo é que os apostolos dum culto qualquer são sempre muito mais estreitos, infinitamente menos tolerantes do que o seu profeta. Diz-se que Lili Lehman, após a morte de Wagner, deixára de cantar em Bayreuth, porque os apostolos da religião wagneriana lhe não toleravam *liberdades* que o genio sempre aceitára. E eu quero crer que assim sucedesse, porque a alma de Wagner continha infinitas cousas que os outros não sonham e que ele não formulára. Daí a estreiteza sistematica e nefasta dos fiscais do novo culto.

Na execução da IX Sinfonia todos parecem esquecer que, antes de mais nada, ela se dirige ao povo; e esquecem tambem as profundas palavras de Wagner quando afirma que, apesar de seguir as pisadas de Haydn na sinfonia, Beethoven se serviu dos têmas populares não como este fizéra, para divertimento das mezas solarengas, mas

num sentido ideal, para o proprio povo. Deste efectivamente esteve sempre muito proxima a sua grande alma.

A IX Sinfonia fez por isso mesmo surgir muitas seitas de interpretes que se degladiam intelectualmente e tornam obscura a sua interpretação. Porque não buscam elas todas no proprio Beethoven, em toda a sua vida e em toda a sua arte, a solução do problema estetico que o caso encerra?...

Cada qual vai aí tomar, mais ou menos, o elemento que o lisongeia; mas quasi nenhum se acha animado da coragem necessaria para abraçar o conjunto de todos esses elementos, nem de boa vontade para confessar submissão lucida e inteira á sublimidade dessa obra. E, no fundo, bastar-lhes-ia serem *honestos* para se arriscarem a acertar.

Aqui tens os motivos porque estudei o caso e porque te dedico o meu estudo: afinidade de modos de sentir e de intender as mesmas cousas.

A Sinfonia com coros divide-se em quatro cantos: o primeiro de angustiada e profunda tortura; o segundo de paixão febril e sensualidade; o terceiro de paz e amôr; o ultimo de infinita atracção e adoração. Basta atentar nesta serie de estados de alma para se pressentir quanto os homens, que melhor cantaram cada um dêles individualmente, podem ter ido beber nessa fonte que estanca todas as sêdes; e como nela naturalmente devem encontrar-se inumeros filões e não um só veio a explorar.

O tratamento dum tal tesouro deve pois obedecer ao mais vasto dos sistemas e não se subjugar a um processo unico e limitado.

Quero crer que assim pensas. Conversemos pois, tranquilamente, como velhos amigos que somos.

> Dizes-te livre? E que me importa o jugo de que te libertaste? Eu só quero saber que idéas te dominam.
>
> E porventura pertences tu ao numero dos que têm direito de libertar-se? Há quem tudo perca, perdendo a sujeição.
>
> Nietzsche, in *Zarathustra*.

1 — O PASSADO E O FUTURO

Em fins de 1912, dois distintos artistas, os snrs. Rey Colaço e Marcos Garin, resolveram executar em Lisboa, na redução para dous pianos, a IX Sinfonia de Beethoven; e convidaram-me a acompanhá-los, fazendo uma palestra relacionada com esta tam notavel obra e cujo fim era preparar o publico para a audição que, realisada uma vez em casa de Colaço, logo se repetiu na Sala do Conservatorio. Ora o assunto em questão, sendo de sua natureza muito vasto e complexo, impunha-me que, de forma alguma, procurasse tratá-lo em toda a latitude e aspectos que ele contém, e pelo contrario me circunscrevesse, na palestra, a um só desses aspectos. E, sendo de dificil compreensão esta obra orquestral, a que o compositor, como se sabe, ajuntou o Côro no ultimo movimento, escolhi para têma da minha parlenda o estudo do programa provavel da excepcional composição, apoiando-me para isso nos formulados já por artistas, já por criticos que têm querido interpretá-la.

*

A junção do Côro obedece, como sabemos, á necessidade de dar precisão ao sentido sempre vago da musica. Beethoven levára as formas instrumentais ás expressões mais profundas e variadas; mas um momento chegou em que a orquestra foi impotente para traduzir a sua idéa ou sentimento devidamente diferenciado. E então recorreu á voz humana, considerando-a como novo elemento orquestral que não como canto, para completar o processo, a serie dos meios expressivos. A IX Sinfonia converteu-se por isso mesmo num como que marco miliario da evolução musical, em cerro altissimo onde duas artes, a Musica e a Poesia, se encontram por uma necessidade inedita, aquela pedindo a esta auxilio indispensavel para a realisação dum intuito sublime. Assim foi gerada a Sinfonia maxima em que Wagner vê o termo final duma longa epoca artistica, o fecho duma aboboda acima da qual ninguem poderá elevar-se e a cujo abrigo cessa toda a independencia.

Beethoven, porém, não nos disse a que programa obedeceu na construção da sua obra; e ela, incompreendida durante muitos anos, arrastava-se pejada de erros de interpretação e dos estudos criticos mais violentamente opostos e ridiculamente pretenciosos. Entretanto, nos ultimos quarenta anos, pelo menos, o excepcional valor desta obra conseguiu radicar-se nos grandes publicos, sendo que para isso sem duvida muito concorreram os progressos realisados no campo da Estetica musical.

Sabe-se que Beethoven não compunha sem ter um panorama deante dos olhos. Há até quem chegue a afirmar, por exemplo, que o têma do *Scherzo* da IX Sinfonia fôra sugerido ou provocado pela iluminação das casas de Viena; e quando, em 1828, o Mestre se decidiu á composição desta obra, pôz-se a vaguear pelos campos, com a sua caderneta de notas na mão, passando dias inteiros ao

ar livre, esquecendo-se de comer e regressando por vezes a casa sem chapéu.

A adoração da natureza, dos episodios e festas campestres, parece levá-lo até empregar formas de verdadeiro *vérismo*. Assim, para M. Vincente d'Indy, a VIII Sinfonia reproduz pitorescamente verdadeiras impressões da vida de todos os dias. O trio do pomposo Menueto, diz ele, em que o clarinete, o violoncelo e a trompa *esgrimem* da maneira mais grotesca, não é de facto a representação duma orquestra de camponios? E o tèma hungaro — o hino de Hunyade — que aparece periodicamente no Final, não traduz tambem a chegada, em plena festa, dum bando de musicos ambulantes, de tziganos, como hoje se diria?

Mas na Sinfonia com Coros não dominou apenas esse conhecido gosto de suprema independencia e de culto da natureza; ela obedeceu ainda a preocupações artisticas que, durante longos anos, e em momentos de intensa produção, levaram o seu autor como que a preparar a eclosão da obra suprema. Basta citar as precedencias que desta se encontram, por exemplo, no *lied: Soupirs d'un amant dédaigné* (1795); na *Fantasia* para piano com orquestra e coros (1808); nos seus *Cadernos de esboços* (1815 — 1822) em que se acham notas relativas ao *1.º movimento* e ao motivo principal do *Scherzo*, etc. Tam pouco devemos esquecer a serie de *estados de alma* similares, já formulados em outras obras, mas que, nesta Sinfonia, atingem a maxima e mais perfeita forma. Ela aparece-nos pois como uma especie de sintese expressiva de modos de ser e de sentir, dominantes na vida do compositor. E nisso estará a razão mais profunda e intima dos frequentes estudos criticos que, á porfia, procuravam desvendar inteiramente o enigma da floresta sonora e sagrada.

Segundo conta Wilder, em 1822, a celebre casa editora Breitkopf und Härtel, de Leipzig, mandava propôr a

Beethoven a composição duma partitura sobre o Fausto e ele, achando excelente a idéa, não aceitou comtudo a oferta porque «trazia na cabeça três grandes obras: uma Oratoria e duas novas Sinfonias, diversas uma da outra e ambas elas completamente diferentes das compostas até então.»

Destas três composições, realisou uma integralmente; outra, a X Sinfonia, ficou apenas começada; e da Oratoria nem vestigios aparecem. Tendo porém falecido em 1827, Beethoven poude ainda produzir os ultimos cinco Quartetos de corda e as ultimas Sonatas de piano que, como se sabe, constituem tudo quanto de mais transcendente ele compôz. Assistimos aí ao termo da portentosa evolução por que passou o seu genio incomensuravel e vêmo-lo, depois de cantar a Humanidade restituida ao Amôr, á Alegria, mergulhar nos abismos insondaveis da sua alma para descrever paixões ultra-humanas, ciclopicas, duma grandiosidade nunca sonhada por outro qualquer artista.

O seu alcance, diz M. Vincent d'Indy, vai muito além do seculo vinte.

A IX Sinfonia deve pois, a meu ver, ser considerada o coroamento da obra musical que teve por assunto — *O Homem*. Como algures disse, ao passo que Bach nos cantou o Deus e Mozart o Heroi, Beethoven mostra-nos a Humanidade em todos os seus mais variados e nobres aspectos. Ele é o primeiro musico que se faz respeitar como homem e,

...graças ao poder mais intimo da sua arte, soube elevá-la, diz Wagner, á altura da sua sublime missão, no proprio momento em que ela se rebaixava a servir de mero deleite; inicia-nos assim na inteligencia da sua profunda significação, a qual ilumina o mundo com uma luz

tam viva e nitida como a que, aos olhos do pensador familiarisado com a reflexão abstracta, projecta a mais penetrante das filosofias [1].

Por isso Wagner leva-nos a festejar o homem de temperamento altivo que, no deserto do paraizo degenerado, foi o grande descobridor dos novos caminhos! E vai-nos prevenindo de que, se alguem quizer falar das qualidades que caracterisam a musica de Beethoven, desde logo pode ser arrastado ao tom do entusiasmo extatico [2].

A IX Sinfonia não foi até hoje executada em Portugal, nunca os recursos do nosso meio nos permitiram ouvi-la nem permitem esperar para breve a sua execução por orquestra, vozes e côro [3]. Nada porém nos impede

(1) É para notar que esta mesma concepção se encontra numa carta de Bettina Brentano, mais tarde condessa de Arnim (1785—1859), dirigida a Goethe para lhe falar de Beethoven e que vem transcrita em *Beethoven e os seus três estilos*, de W. de Lenz, obra escrita em 1852 e publicada em 1854. A espirituosa e talentosa rapariga põe na bôca do musico, entre outras, as seguintes frases:

«A musica é uma revelação mais sublime do que toda a sabedoria, do que toda a filosofia.

«Eu não tenho amigos, vivo só comigo mesmo; mas sei que Deus está mais proximo de mim na minha arte, do que dos outros. Procedo com ele sem receio algum, porque sempre soube reconhecê-lo e compreendê-lo.

«A musica é a unica introdução incorporea ao mundo superior do saber, desse mundo que abrange o homem, sem que este por sua vez possa abraçá-lo. É necessario ter o ritmo do espirito para compreender a essencia intima da musica.»

Estas palavras foram contestadas. Mas ao mesmo tempo que no-lo diz, Lenz pondera: «Devemos porém observar que nenhum dos seus contemporaneos (de Beethoven) poderia tê-las pensado.»

O estudo de Wagner sobre o gigante de Bonn é posterior, de muitos anos, á obra de Lenz.

(2) Wagner, *Beethoven.*

(3) Em Abril de 1916 as duas orquestras de Lisboa tocaram, á mesma hora do mesmo dia, os tres primeiros movimentos da IX Sinfonia. Caso unico, suponho eu, na historia da musica! Mas, não sabendo por qual das orquestras optar, fiquei sem as ouvir a ambas elas. Tam pouco ouvi formular criticas a respeito da execução. Donde concluo que ninguem deu pelo caso, que terá passado despercebido.

No principio desse ano já tambem o Conservatorio nos havia ameaçado com a execução integral da grande obra. Parece porém que felizmente desistiu do atentado.

que a estudemos e nos preparemos para uma futura audição integral. A audição de piano, a que agora assistimos, está naturalmente para com essa nas mesmas relações em que a fotografia sem côres se acha para com o quadro a oleo, a paisagem, ou as scenas da natureza. Ninguem contudo pode desprezar ou desconhecer o altissimo valor dessa modesta arte que, fazendo-nos ver o desenho e a gama dos valores, prepara duma maneira utilissima para o estudo da vida em geral.

Lembremo-nos além disso que, em pleno Berlim, Mendelssohn, no ano de 1826, recorria á audição pianistica com singular proveito, na nobre propaganda que fazia á grande Sinfonia; e que Wagner dava ao piano o nome de *orquestra caseira.*

Sucede ainda que o momento presente exige uma vigorosa disciplina mental nos que desejem exercer ou tam sómente sentir a musica. Há quem diga que

os novos devem progredir, marchar para a frente, mas na via sã e segura aberta pelos grandes antepassados; e não no sentido, que parece impor-se hoje, de procurar o *novo* seja como for, por meios destituidos de logica e de harmonia. O novo, o original, dizia Beethoven, gera-se de per si, sem que se pense nele. (Apud Vicent d'Indy).

Entretanto M. Combarieu, na sua *Historia da musica até Beethoven,* depois de reconhecer quanto a redução da harmonia ás duas unicas tonalidades — maior e menor — havia empobrecido o nosso sistema musical, acrescenta:

Chegará um instante, e talvez seja o da hora presente, em que a musica, esgotada pelo uso dos dois modos, sentirá necessidade de outra cousa e, para se renovar, irá lançar-se nas combinações do timbre, caíndo

ás vezes na estravagancia, por não poder achar um caminho verdadeiramente novo.

Por outro lado é certo que a evolução musical que se está produzindo no mundo inteiro, mas principalmente em França, chega a formas que de facto parecem corresponder a uma arte inorganica. Alguem pensa que, por exemplo, o ilustre compositor M. Debussy, aliás artista de superior talento, *faz aquilo que mais se parece com musica.*

Não deveriamos talvez até falar de evolução, porque a nova arte procede por saltos e não por sucessões graduais. É até de crer, quanto a mim, que com a actual musica venha a dar-se o que já sucedeu com outros movimentos artisticos em que de todo se procurou romper com a tradição. ao cabo dum certo tempo deixarem de ser aceites, na sua maioria, as expressões do estilo novo, e só resistirem as que, de facto, podem integrar-se na natural serie evolutiva.

A nova musica procura lançar por terra todo o organismo, todos os fundamentos logicos da arte que Wagner condensou na sua formula sintetica. A cupula com que este simbolisa a sinfonia beethoveniana, herdou-a ele directamente e, aumentando-lhe as dimensões, empregou-a como coroamento do edificio em que tambem procurou abrigar o drama de Shakespeare e todas as artes plasticas. Esse movimento de condensação exerceu-se porém com um tal vigor e brilho que ninguem mais poude efectivamente elevar-se acima do fecho dessa aboboda, nem tam pouco conservar-se independente quando nela se abrigou. Daí resulta a natural reacção a que estamos assistindo e que procura libertar a arte duma tutela demasiadamente absorvente.

Consegui-lo-há ?......

É cedo para o dizer. E portanto vamos ouvindo e

admirando as grandes obras dum passado ilustre e nobilissimo ([1]).

2 — O PROGRAMA DA SINFONIA

Como disse atrás, o estudo desta obra ainda hoje oferece muitas dificuldades. Passados setenta anos após a sua primeira execução em Viena de Austria, persistem duvidas acêrca do que significam e até do que valem algumas das suas partes. Entretanto, desde o inicio, a colossal Sinfonia teve o condão de despertar grandes entusiasmos a par de criticas adversas e por vezes violentas.

([1]) A actual guerra europeia está fazendo passar a França por uma profunda transformação. Dir-se-ia que essa nação ressurgirá da tremenda crise como que regenerada e restituida ás suas antigas virtudes. E, se a sua vida deve sofrer uma tam profunda transformação, logicamente haverá que contar com uma transformação paralela na expressão estetica dessa mesma vida, na sua Arte. Para mim, a musica franceza, como todas as manifestações artisticas da França, representavam bem, nos ultimos quinze anos, o estado de abatimento e desorganização moral que todos sentiam e apontavam nesse grande paiz, e os faziam desesperar do seu futuro. É incontestavel que os primeiros dias de Agosto de 1914 foram de profunda angustia, de verdadeiro terror, sobretudo para as suas classes abastadas. Só o povo reagiu desde o inicio e a reacção acabou por abranger a nação inteira e todas as classes, resultando daí a *Union Sacrée*. Dir-se-ia pois de facto que a alma franceza passa por uma transformação fundamental, sem que desde já lhe possamos prever o ultimo termo. Á regeneração que se anunciava nos primeiros mezes de luta parece porém suceder um estado diverso e menos consolador. Mas qualquer que seja a evolução por que passe esse grande paiz, é natural que a sua futura arte, como expressão dum novo estado dos espiritos, seja diversa da arte mole, amorfa e inorganica que hoje ali existe. Para alguns, essa futura arte resultará dum regresso á simplicidade. Dar-se-há então novamente o que, por uma natural reacção, se produziu após o flamejante medieval, e a *rocaille* dos seculos XVII e XVIII.

(Sobre estes casos ver *La Revue* de 1.º — 15, Abril, 1916. Ocupo-me egualmente destas questões no estudo que, sob o titulo *Os novos tempos e a sua literatura*, comecei a publicar na revista *A Águia*, n.º 64, Abril de 1917).

Em Outubro de 1826 uma revista alemã dizia:

Beethoven é sempre um mago; neste momento aprouve-lhe elevar-se até ao sobrenatural.

Um mez depois é a Sinfonia executada em Berlim, sendo então que Mendelssohn concorreu para preparar essa execução, fazendo ouvir a obra préviamente ao piano. Tinha ele apenas 17 anos de idade. Em 1831 ouvia-a por primeira vez o publico de Paris, continuando a orquestra do Conservatorio a dá-la nos anos seguintes. Berlioz ocupa-se dela em 1837, dizendo:

Esta imensa composição, de que não ousamos tentar a analise, produziu na assembleia a impressão mais singular: na plateia e nos camarotes formaram-se grupos para a aplaudir, e as ovações repetiam-se quatro e cinco vezes; ao passo que o resto do publico permanecia frio, parecendo não compreender o frenetico entusiasmo que, da minha parte, foi largamente compartilhado (1).

No Janeiro seguinte Fetis, o terrivel critico que já corrigira a *Heroica,* analisa a nova Sinfonia e começa por dizer que o que mais assombra no 1.º movimento é o grande caracter impresso no conjunto da composição e dos seus pormenores.

Confesso, acrescenta ele, que não encontro na musica nada de tam vasto, de tam colossal.

O 2.º movimento, *Scherzo,* considera-o arrebatador, cheio de espirito, elegancia, originalidade, factura, bom gosto; cita até o grito de admiração do publico ao escutar uma certa modulação. No *Adagio,* o genio de Beethoven revela-lhe uma novidade sem exemplo na sucessão dos dois

(1) Berlioz fez mais tarde a analise da obra, como adeante indico.

têmas que o constituem, ponto este para que devo chamar a especial atenção dos meus amaveis leitores. Acha belos e nobres esses dous têmas mas surpreende-o a impressão de *vago* que deixam em nós, reservando a sua opinião para depois de o ter ouvido outra vez. Quanto ao final, Fetis não chega a compreender o pensamento a que Beethoven aí obedeceu; acha por vezes estranha, e até caricata, a forma de tratar o têma principal; e acaba por se sentir fatigado.

É para citar ainda a opinião de Rossini que M. Prod'homme[1], de quem transcrevo, encontra numa obra do critico Elwart. Passou-se o caso em 1841. Rossini saía do Conservatorio na companhia de Ferdinand Hiller e, falando alto, talvez para que o ouvissem, diz a este:

Não conheço nada mais belo do que o *Scherzo* desta Sinfonia. Eu não poderia fazer um que se parecesse com ele [2]. Mas o resto da obra peca por falta de encanto e a musica não vive sem isso.

Como hoje nos parecem ridiculas as palavras do autor do *Barbeiro!...*

A estes nomes celebres deve juntar-se o dum dos melhores musicos da orquestra de Habeneck que em 1838 publicou um comentario da IX Sinfonia no jornal de Paris, *Le Temps,* comentario que M. Prod'homme coloca entre os mais importantes artigos que, acêrca desta obra, se encontram em toda a literatura musical. Chamava-se ele Chrétien

(1) J. G. Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven* (1800—1827), Paris, Delagrave.

(2) Este lugar comum que a cada passo se ouve aos intrujões consagrados, leva-me a desconfiar da autenticidade do que E. Michotte conta em *La visite de R. Wagner à Rossini* (Paris, 1860), que data de 1906 e dizem não haver sido tomada a serio na Alemanha. A parte relativa á visita de Rossini a Beethoven não parece referir-se ao Rossini do critico Elwart. Ou teria este inventado de conta propria? Rossini estudava Bach, Mozart e Beethoven. E até os roubava.

Uhran; era rabequista e dotado de espirito religioso e mistico, sendo que, na sua notavel apreciação, segundo o referido autor, se encontra muita cousa sua, que não de Beethoven.

Começa comentando o 1.º movimento da Sinfonia pelos primeiros versos da *Divina Comedia*. Na desordem, na floresta *selvaggia ed aspra e forte* desse trecho, qualquer homem, mas sobretudo o homem de genio, desorienta-se, a dôr desvaira-o.

Chè la diritta via era smarrita.

É uma noite profunda, uma noite de catastrofes, com gemidos de infelizes que chamam por nós, gritando, estendendo-nos os braços e caminhando ás apalpadelas como cegos... Assistimos a uma das tempestades da alma de Beethoven.

No 2.º movimento, *Scherzo,* ele delicia-se com o riso franco, sonoro e solido do grande musico... «que ria, como dançam os gigantes.» Depois aparecem-lhe as recordações dos campos, as imagens pastoris, porque o campo era uma das paixões e alegrias do genio de Bonn. Mas ele só podia gozar as belezas da natureza com os olhos, porque era surdo. E conta como percorria prados e bosques, transformando-lhes as harmonias mudas em outras tantas harmonias de sons sublimes. Compara-o então com o cego Homero, para o qual as imagens sonoras se transformavam em visualidades poeticas; e evoca a *Sinfonia pastoral,* que apesar de tudo, está bem longe de atingir a altura do admiravel *Scherzo* da IX.

O 3.º tempo, *Adagio,* é para ele uma pagina de amôr, o mais puro e elevado, mas melancolico e duma poesia acentuadamente triste; e, chegado ao ultimo tempo, que ele considera o mais importante de todos os quatro, vê nêle o pensamento fundamental da obra inteira, que se

lhe afigura ser o completo renunciamento a tudo quanto na vida há de material, terrestre, e, como diz a Escritura, «a fusão creadôra com o Creador». Ao misticismo lento, ás subtilezas religiosas dessa pagina, ele acha que deve contrapôr-se o *Allegro* do recitativo dos contrabassos de corda, destinado a preparar a entrada da Voz humana; e insurge-se contra o regente do Conservatorio que o fazia executar melancolicamente, em *Andante*. É desconhecer a vontade de Beethoven que parece dizer: «Para trás agitações e duvidas da mocidade, para trás alegria material e terrena; e vós, amôr da natureza, vós afeições humanas, ide-vos tambem, que eu quero apenas perder-me no seio de Deus.» Segue-se então a ode de Schiller á Alegria, filha dilecta dos Elisios, em cujo Santuario o musico entra para realisar a comunhão universal da humanidade.

Uhran conclue por lembrar que, nos ultimos anos da sua vida, Beethoven vivera cada vez mais no convivio da musica religiosa, e cada vez mais considerava a musica como a voz dada por Deus aos homens de genio para de Ele falarem aos outros homens. Lia habitualmente as Oratorias de Haendel e a composição que precedeu a IX Sinfonia foi a sua Grande Missa Solene em *Ré*. Vivia isolado sobre a terra, isolado pela surdez, e como que numa prisão profunda onde o seu genio se exaltava estranhamente. E assim fôra um pensamento religioso que presidiu á feitura dessa grande composição.

No fim do seu artigo, Uhran cita a opinião de certo sujeito a quem, após uma execução da IX Sinfonia, ouvira exclamar: «É evidente, é evidente! Beethoven quiz pintar, nesta obra, a *franco-maçonaria!* Os três primeiros trechos descrevem-nos as provas de toda a especie (por que passam os neofitos), e o ultimo, o hino á Alegria, repre-

senta a exaltação do neofito ao entrar no templo de Salomão!.....»

E aparentemente justifica-se o comentario pelo facto de, na ode de Schiller, se encontrar a palavra *Irmãos!* [1]

Berlioz que, como vimos, não ousára analisar esta obra em 1837, estuda-a mais tarde longamente em *À travers chants,* mas apenas no seu aspecto estrutural:

Sem investigar as idéas pessoais que o compositor quiz exprimir neste vasto poema musical, diz ele, estudo acessivel a todos no campo das conjecturas, vejamos se a novidade da forma não poderá aqui explicar-se por um intuito destituido de qualquer pensamento filosofico ou religioso, tam grato aos cristãos, como aos panteistas e ateus; por um intuito, emfim, méramente musical e poetico.

Não me parece porém que as razões apresentadas para se manter dentro desta concepção critica, nos dêem o menor esclarecimento sobre o problema que ele tem em vista e tam claramente formulou. Nada conclue a tal respeito, quanto a mim, do que em seguida expõe. Curioso porém sem duvida o que mais adeante diz acêrca das ousadias que, nesta obra, Beethoven teve em materia de harmonisação:

Terei algumas ocasiões de fazer ver nesta Sinfonia uns quantos agrupamentos de notas a que é absolutamente impossivel dar o nome de acordes; e devo reconhecer que a razão de tais anomalias me escapa por completo.

São porventura estas inovações, e outras semilhantes no campo meramente musical, que, em parte, levaram M. d'Indy, como adeante veremos, a afirmar que a obra

[1] Esta apreciação lembra a que se encontra no *Larousse* pequeno a respeito de Chopin: «Celebre pianista nascido perto de Varsovia em 1810, de origem polaca; introduziu na França *as mazurkas;* m. em Paris em 1849.»

de Beethoven avança esteticamente para além do nosso seculo XX. Mas facto é que Berlioz não intendeu a IX Sinfonia no seu conjunto e construção.

Nos paizes do norte agitavam-se igualmente todas estas questões de interpretação e execução da notavel Sinfonia. Em 1853, Damke, celebre critico russo, ocupava-se dela na *Gazeta de São Petersburgo* e começava por dizer que:

A IX Sinfonia é uma imensa floresta virgem..... O viajante intrepido, que nela queira penetrar, encontrará muitos obstaculos a vencer.

Descreve depois sucintamente os varios movimentos. Mas a sua concepção é a duma obra naturalista creada pela mão de Deus: por toda a parte cantam as aves, os camponezes entregam-se aos seus folguedos habituais e o sol penetra alegremente através dos macissos de verdura. Assim sente o *Scherzo* em cujo *trio* julga ouvir uma canção russa. No *Adagio* imagina-se dentro dum templo natural, sob uma aboboda formada pelos ramos entrecruzados de arvores seculares, em que o perfume delicioso das mais maravilhosas flores desconhecidas nos envolve como incenso. Finalmente chega á «sebe espessa e aparentemente impenetravel» do ultimo tempo.

Mas, de todos os programas e comentarios até hoje conhecidos, o mais importante é sem duvida alguma o que Wagner formulou para a execução da IX Sinfonia que ele dirigiu em Dresda, no Domingo de Ramos de 1846; e devo desde já apresentá-lo com o maior desenvolvimento possivel, embora mais tarde tenha ainda de me referir a varios outros que, passados muitos anos, foram publicados em França. Extraio-o do 2.º volume das *Oeuvres en prose* de Richard Wagner, tradução de Prod'homme e Holl.

Para levar a efeito essa execução, Wagner teve de lutar com muitas influencias contrarias, mas sobretudo com velhos habitos e convenções que o moço revolucionario [1] queria deitar por terra, como então conseguiu. O exito dessa festa foi completo. E devo dizer que Wagner passava na Alemanha, pelo menos na opinião de Hans von Bülow, pelo regente que melhor soube interpretar a IX Sinfonia. Ainda a regeu em 1872, por ocasião do lançamento da primeira pedra para o Teatro de Bayreuth, e a impressão que nessa ocasião deixou em todos foi a de uma verdadeira maravilha de arte.

Wagner precede o seu programa das seguintes palavras:

Em presença da grande dificuldade que existe — para todos os que não conseguiram chegar a um conhecimento exacto e intimo desta obra musical, estupenda e altamente expressiva — em compreendê-la numa primeira audição, não deve o nosso intuito ser tido na conta de pretencioso. Ele visa, não a auxiliar uma parte, aliás algo importante, do publico na compreensão absoluta da obra de Beethoven, — o que só pode conseguir-se por uma intuição pessoal intima —; mas a facilitar, o mais possivel, por meio de algumas indicações, o conhecimento da sua estrutura artistica, conhecimento que poderá escapar ao ouvinte pouco preparado e, portanto, disposto a estranhar a grande originalidade dessa obra e a sua novidade que, até hoje, não conta imitação alguma.

Deve, em primeiro lugar, admitir-se que a essencia desta sublime musica instrumental reside sobretudo no facto de que nela é expresso por sons tudo quanto não pode ser dito por palavras. Tento pois apresentar aqui uma solução aproximada, mas apenas por meio de alusões, dum problema insoluvel em si, quando chamo em meu auxilio as palavras do nosso grande poeta Goethe [2]. Ainda que não se encontrem numa relação imediata com a obra de Beethoven, nem tam pouco

[1] R. Wagner tinha nesse momento 33 anos de idade e terminára, havia pouco, o seu Tannhäuser.

[2] É digna de comparar-se a maneira cautelosa como o grande Wagner encara este problema com a que outros musicos, apenas estimaveis, empregam para o mesmo fim.

pretendam revelar a importancia da sua creação puramente musical, essas palavras exprimem entretanto por forma tam elevada os sublimes estados de alma escondidos nas suas profundezas que, se alguem por infelicidade fôr incapaz duma compreensão mais vasta, poderá ao menos, graças á persistencia desses estados de alma, ter a ventura de não saír da audição da obra sem experimentar a menor comoção.

Não posso deixar de observar, neste ponto, o que parece haver de contraditorio entre a aproximação desse poema e dessa musica, e o que se sabe sobre a proposta, a que atrás aludi, da casa Breitkopf e Härtel, feita em 1822 a Beethoven para ele escrever uma obra sobre o Fausto, obra que não deveria tomar a forma de opera, mas compôr-se de melodias cantadas, coros, peças sinfonicas e intermezos para os diversos trechos dispostos pelo proprio Goethe em vista duma ilustração musical. É certo que este era um poeta predilecto de Beethoven, que o admirava imenso. Mas por outro lado Wilder, depois de referir os projectos que o musico tinha em mente naquela ocasião, acrescenta:

Quando se resumem todos estes projectos grandiosos, é de ver que Beethoven pensava em realisar as seguintes palavras tiradas dum dos seus livros favoritos, *Considerações sobre as obras de Deus na natureza,* por Christian Sturms: «Eis-me chegado ao outono da vida. Quero agora ser como essas arvores fecundas que basta sacudi-las para choverem as frutas saborosas e maduras.»

O grande homem havia escrito estas palavras no alto do seu caderno de notas.

Seja porém como fôr, é indubitavel que deve existir um profundo parentesco mental entre os versos de Goethe que Wagner põe em frente da musica de Beethoven e esta mesma musica, para que a interpretação wagneriana da IX Sinfonia tenha despertado uma tam notavel admiração. Por outro lado, não é menos certo que a elevada poesia do Fausto cria desde logo, em volta do ouvinte, uma

superior atmosfera intelectual e aumenta sobremaneira a sua capacidade admirativa, dispondo-o portanto para mais facilmente se erguer á compreensão da obra beethoviana. E devo ainda confessar que, nas numerosas ocasiões que, de 1886 a 1890, pude ouvir esta grande obra nos Conservatorios de Bruxelas e de Liège, só cheguei á nitida compreensão do ultimo tempo e do seu têma capital depois de haver lido o programa de Wagner (1).

Vou por isso expô-lo em seguida, resumindo o mais possivel a parte descritiva do autor e remetendo para a obra que atrás indico, ou para o original, os que queiram conhecer na integra esse programa. Wagner divide-o em quatro partes, cada uma das quais consagrada a um dos quatro tempos ou movimentos da Sinfonia.

1.º Movimento. Combate magnificente entre a alma que luta pela Alegria e uma potencia inimiga que a oprime. O têma principal, expresso em plena nudez e vigor, mas envolto em misterio, pode ser traduzido por estas palavras de Goethe (2):

— Renuncia, renuncia, has-de renunciar!

No meio da formidavel luta entrevê-se a Felicidade que parece sorrir-nos; mas tudo em redor se véla, e caímos em profundo abatimento. Ataque, resistencia, esforço, desejo ardente, esperanças de exito; nova desaparição, novo desejo, novos combates formam a agitação inces-

(1) Eu conhecêra-o então por uma outra tradução franceza que, se a memoria me não engana, havia sido feita por M. Guillaume, do Conservatorio de Bruxelas.

(2) Todas as citações do *Fausto* de Goethe são tomadas por Wagner nas primeiras scenas da 1.ª parte do poema. Na minha adaptação socorro-me por vezes tambem da tradução franceza de Henri Blaze.

sante deste soberbo trecho que termina em tristeza absoluta, assim descrita por Goethe:

Acordo de manhã apavorado
E quizéra chorar lagrimas amargas,
Vendo o dia que até ao seu ocaso
Não satisfará um só dos meus desejos,
Que com criticas de má fé me abafa
O pressentir da menor satisfação,
E com mil disfarces da vida me aborta
Tudo quanto sonho e quanto crio.
Cai a noite e cheio de angustia
Vou deitar-me para repousar;
Mas nenhum descanço me consentem
Os pesadelos crueis que me apavoram, etc.

No fim do trecho, parece que o mundo por Deus creado para a Alegria, cai no sombrio poder dessa Tristeza, que tudo envolve na sua terrivel magestade.

2.º Movimento. Parece que entramos num mundo novo, arrastados vertiginosamente ou impelidos pelo desespero á conquista duma nova felicidade desconhecida, ao passo que a antiga visão alegre se afasta e desfaz.

Não mais ambiciono a posse da Alegria.
Faze com que as paixões ardentes,
O delirio, os gozos dolorosos
Se calmem nos abismos da sensualidade!
E que as seduções de todo se cubram
Dos véus impenetraveis da magia [1].
Mergulhemos no turbilhão do tempo
Sob o pezo esmagador da Vida.

[1] Aproximando este têma poetico da data em que foi escrito, não posso deixar de notar que Wagner se achava ao tempo envolvido pelo ciclo de idéas em que se gerou o Tannhäuser. Não influiria este facto na formação da antitese que ele estabelece entre o 2.º e o 3.º movimento?

Que a dôr e a volupia,
A boa e a má Sorte,
Alternem entre si como poderem.
Para que o homem nunca chegue a repousar.

Entrada subita do têma central; scena de bem estar voluptuoso e de beatitude; prazer rude, ingenuidade.

Para o povo sempre aqui é dia de festa.
Por pouca alegria que tenham,
Desde que haja folguedo a valer,
Todos se metem ás danças de roda.

Mas essa alegria é inferior. Aspiração a uma felicidade mais nobre; marcha infatigavel, energia do desespero.

Regresso á alegria descuidada. Mas desta vez afastamo-nos com impaciencia e pezar.

3.º Movimento. Doce e suave melancolia; a mais pura das felicidades.

Outrora um beijo do amôr divino
Descia em mim, nó silencio solene do domingo,
O som dos sinos enchia-me de pressentimentos
E a minha prece dava-me um gozo ardentissimo.

Esta recordação faz nascer um têma de delicioso desejo.

Um desejo sereno, indizivel, suavissimo
Me impelia através campos e florestas,
Dos olhos corriam-me torrentes de lagrimas.
E sentia nascer um vasto mundo para mim.

Responde-lhe o primeiro têma, mais vivo agora, prometendo esperança e acalmação; e quando reaparece o segundo, eles enlaçam-se para a reconquista dum coração martirisado.

Cantos do céu, fortes e doces,
Para que inquietar-me na minha humildade?
Que vos ouçam lá onde não há revoltados.

O coração parece repelir todas as consolações; mas um poder cheio de ternura vence a resistencia que vai enfraquecendo, até sucumbirmos á felicidade.

Que vos ouça inda uma vez, doces cantos do céu,
Chóro de comoção, a Terra reapossa-se de mim.

Marcha ascendente, quasi triunfal, ao findar do trecho; laivos do antigo sofrimento. A tempestade dissipa-se, afasta-se.

4.º Movimento. Começa por um grito estridente:

Mas ai de mim! Apesar de tanto esforço
Ainda não sinto a felicidade surgir-me n'alma!
Que louca ilusão!... Porque é apenas ilusão!
Onde beijar-te, Natureza infinita?
Oh! beijar-te os seios, fonte de toda a vida,
Esses seios que nutrem os céus e a terra,
Pra matar a sêde que me queima e me devora!
Ondas de seiva, chegam a todos menos a mim!

Com este grito a musica toma um caracter de linguagem mais decididamente falada; abandona o de musica instrumental que tinha nos três primeiros Tempos e cuja expressão é indefinida, vaga. O poema exige agora uma conclusão que só a palavra pode exprimir.

Admiremos como o mestre prepara a entrada da palavra e da voz humana: recitativo impressionante dos baixos que, galgando os limites da musica absoluta, insiste fortemente para que os outros instrumentos o acompanhem; avança ao seu encontro e, convertendo-se no fim

em canto de grande simpleza, impelido por uma alegria triunfal, arrasta consigo toda a orquestra e eleva-se a uma altura sublime. Dir-se-ia a tentativa suprema para obter por meio dessa musica instrumental uma expressão bem definida da felicidade aprazivel. Mas o elemento indomavel recusa-se a essa precisão. E, tendo-se repetido o grito selvagem, cahotico e apaixonado, eleva-se dentre o tumulto dos instrumentos, clara e precisa na expressão da palavra, uma Voz humana que vem dizer:

— Amigos, acabemos com esses sons. Fazei-nos entoar cantos mais agradaveis e mais alegres.

Não se sabe o que mais admirar nesta passagem, se a inspiração audaciosa do mestre se a sua ingenuidade. Essas palavras, porém, trazem a luz ao cahos, a expressão definida foi achada pelo mestre e nós podemos ouvir distintamente formulada uma felicidade sublime e certa após a luta violenta para a conquista da Alegria.

Neste ponto entôa-se a *Ode á Alegria* de Schiller.

Alegria, scentelha divina, filha suavissima dos Elisios,
Entramos no teu santuario, ó genio celeste, ebrios da luz que irradias·
Teus encantos congraçam os separados pelos rigores do mundo,
Todos os homens, iá até aonde chega o teu brando vôo, se tornam irmãos!
Aqueles a quem coube por sorte ser amigo do seu amigo,
Ou conquistaram uma terna companheira, que esses comunguem no meu entusiasmo!
Sim — os que na terra poderam chamar sua a outra alma, mas só esses!
Quem nunca o conseguiu afasta-se, chorando, da nossa comunhão!
Todos os sêres bebem a Alegria no seio da Natureza;
Todos os bons, todos os máos lhe seguem o rasto juncado de rosas!
Ela deu-nos os beijos, a vinha, um amigo dedicado até á morte!
O prazer é atributo dos vermes e os Querubins vêem a Deus! —

Sons altivos, guerreiros, aproximam-se; parecem tra-

duzir o desfilar dum bando de mancebos cujo heroismo jovial se exprime da seguinte forma:

Alegres como vôam os sois pela abobada esplendida dos céus,
Segui vosso caminho, irmãos, mas contentes, como avançam os herois para a vitoria!

Sucede-se uma especie de combate festivo, descrito apenas pelos instrumentos e em que nos parece ver esses mancebos precipitando-se corajosamente á luta cujo premio será a *Alegria;* e mais uma vez somos levados a citar as palavras de Goethe:

Só merece a liberdade, assim como a vida,
Aquele que todos os dias a saiba conquistar.

O combate, como era de supôr, terminou pela vitoria; o sorriso da alegria premeia as ousadias da força; rompem brados entusiasticos, denunciando uma felicidade novamente *conquistada:*

Alegria, scentelha divina, filha suavissima dos Elisios,
Entramos no teu santuario, ó genio celeste, ebrios da luz que irradias,
Teus encantos congraçam os separados pelos rigores do mundo,
Todos os homens, lá até aonde chega o teu brando vôo, se tornam irmãos!

E agora, no delirio da Alegria, o *Amôr humano universal* explude em gritos arrebatados; numa exaltação sublime, depois de beijar o genero humano inteiro, voltamo-nos para o Creador da natureza e, com a mais clara consciencia, proclamamos a sua existencia bemaventurada; e julgamos vê-lo, num momento de extase sublime, atravez do azul etereo que se rasgasse:

Beijai-vos, milhões de creaturas!
Beijai o mundo inteiro!

Irmãos, por cima da abobada estrelada
Deve habitar um bom Pai!
Ides desaparecer, ó milhões de sêres?
E tu, ó Mundo, não o sentes lá, ao Creador?
Procurai-o por cima da tenda estrelada,
É para além das estrelas que ele deve habitar!

É como se, pela revelação, tivessemos chegado á crença bemaventurada de que *todos os homens nasceram para a Alegria.* Ao contrario disso, num movimento mais energico de certeza, exclamamos:

Beijai-vos, milhões de sêres,
Beijai o mundo inteiro.

Alegria, scentelha divina, filha suavissima dos Elisios,
Entramos no teu santuario, ó genio celeste, ebrios da luz que irradias!

Porque é nesta aliança com o *Amôr humano universal,* consagrado por Deus, que podemos gozar a *mais pura* das alegrias. E, não já *sómente* no fremito da comoção mais sublime, mas tambem na expressão duma verdade doce e bemfazeja assim revelada, é que perguntamos:

Ides ajoelhar-vos, ó milhões de creaturas?
E tu, ó Mundo, não sentes a presença do Creador?

E que tambem respondemos:

Procurai-o para além da abobada estrelada!
Irmãos, por cima dela, deve habitar o bom Pai de nós todos!

Na posse intima da felicidade, do sentimento ingenuo reconquistado pela Alegria, abandonamo-nos á nossa ventura: ah! foi-nos restituida a inocencia do coração, a aza abençoada e acariciadora da Alegria estende-se por cima de nós:

Alegria, filha dos Elisios,
Teus encantos congraçam os separados pelos rigores do mundo;
Todos os homens, lá até aonde chega o teu brando vôo, se tornam irmãos!

Ao gôzo calmo da Alegria sucede agora o delirio: cingimos o mundo ao peito! Clamores veementes, festivos, enchem o ar como o ribombar dos trovões, como o rugido do mar que, no seu eterno vaivem e benefica agitação, vivificam a Terra e a conservam para a *Alegria* dos homens. A elles a dera o Senhor para que sejam *felizes*.

Milhões de homens, beijai-vos!
Beijai o mundo inteiro!
Irmãos, por cima da cupula estrelada
Deve habitar um bondoso Pai!
Alegria, Alegria, linda scentelha divina!

Este belo programa não ficaria completo se não o fizesse acompanhar de varias considerações que, a respeito da IX Sinfonia, Wagner deixou espalhadas em algumas das suas obras; elas virão confirmar, aos olhos dos menos entusiastas, as razões que levaram o mestre de Leipzig a traçar dessa obra um plano tam ardente e grandioso. Atrás transcrevi umas quantas palavras que se encontram no seu *Esboço auto-biografico* e nas quais se compara esta sinfonia ao fecho duma abobada acima da qual ninguem poderá elevar-se e a cujo abrigo todos perderão a independencia. Wagner considerava terminada a epoca artistica de que a IX Sinfonia era o termo final e portanto, logicamente, renunciou a esse modelo, imprimindo á sua vida artistica uma direcção completamente diversa da seguida nessa epoca.

Não pode negar-se, diz ele no seu *Beethoven*, que precisamente nessa obra é que se afirma a vontade ordenadora e reflectida do autor.

Há uma passagem em que encontro a expressão directa dessa vontade: é quando ele se dirige aos desesperos furiosos cujos acessos recomeçam invariavelmente após cada pausa e, numa exclamação semelhante ao grito do homem que despertasse dum pezadêlo tremendo, os apostrofasse por meio de palavras reais, cujo sentido ideal só pode ser este: «E *contudo* os homens são bons,»...... vemos então o mestre, nesse momento, libertar-se bruscamente do dominio musical, se assim pode dizer-se, e saír, até certo ponto, do circulo magico traçado por ele mesmo, para chamar em seu auxilio outros meios de expressão em absoluto diferentes da concepção puramente musical.

Mas não é o sentido das palavras que nos impressiona quando a voz humana intervem, e sim o proprio caracter dessa voz. Nem tam pouco são as idéas expressas nas estrofes de Schiller que nos preocupam no seguimento da obra; — é a resonancia familiar do canto coral. Nós sentimo-nos até levados a ajuntar a nossa voz á desse côro; e, como já realmente se tem feito, á entrada do coral nas grandes composições de Bach para a *Paixão*, nós, comunidade dos fieis, somos convidados a tomar parte efectiva no proprio oficio divino, ideal.

É que, sobretudo no que respeita á melodia principal propriamente dita, as palavras de Schiller só foram adaptadas depois dela construida; e foram-no á força, de maneira assás atabalhoada por sinal. Essa melodia, ao principio, apresenta-se inteiramente *por conta propria*, executada apenas por instrumentos e vêmo-la desenvolver-se em toda a sua amplitude, despertando nas nossas almas uma comoção inefavel: a alegria de haver-se conquistado o paraiso.

A arte, nas suas culminancias, jámais produzira cousa alguma ao mesmo tempo tam simples e tam artistica como esse motivo, cuja candura ingenua faz passar por cima das nossas almas como que um sôpro sagrado, quando, á sua primeira aparição, o ouvimos executado em unisono pelos baixos do quarteto de corda, num murmurio monotono e misterioso.

Esse motivo converte-se daí èm deante no *Cantus firmus*, no coral da nova comunhão; em volta dele, as vozes agrupam-se em estilo de contraponto e associam-se harmonicamente; nada atinge o grau de suave ardor que cada uma das vozes vai comunicando a essa melodia original da mais casta inocencia, até que todo o cortejo, toda a magnificencia da comoção se liga a ela, se confunde com ela, como se o universo inteiro, em torno dum dogma do mais puro amôr, soluçasse no momento da sua revelação.

Mas esse *verbo (A Alegria)*, observa ele na *Obra de arte do futuro*, não foi a palavra arbitraria, insignificante... na bôca do cantor

querido das multidões..... Foi a *palavra* necessaria, todo-poderosa, o reconciliador universal..... o porto seguro após longos errores, o facho que ilumina a noite das aspirações infinitas; foi o grito soltado, da abundancia do coração universal, pela voz da humanidade universal; foi o termo que Beethoven converteu em fecho e coroamento do seu edificio sonoro.

Essa palavra foi *Alegria!*

E é com ela que vai intimando os homens: *Multidões, abraçai-vos! Que nesse beijo se funda o universo inteiro.*

Posteriormente a Wagner, varios outros formularam programas desta obra e procuraram resolver o problema da sua significação, sem todavia empregarem para isso as palavras de fogo do mestre de Leipzig.

Wilder, no seu BEETHOVEN, *Sa vie et son œuvre,* julga ter achado a razão qne determinou a escolha da *Ode á Alegria* de Schiller, «para ser colocada no ponto mais elevado da IX Sinfonia», e diz-nos:

É sabido, segundo afirma Nohl (celebre biografo de Beethoven), que Schiller..... tinha querido cantar a liberdade; originariamente ele havia escrito: Liberdade, bela scentelha da divindade.

Mas esta palavra revolucionaria devia atarantar a censura, e por prudencia o poeta intendeu suprimi-la. A *Freiheit* (liberdade) substituiu *Freude* (alegria), palavras estas que em alemão têm o mesmo valor prosodico. Tal modificação tirava evidentemente aos seus versos a primitiva energia, mas punha-os ao abrigo da policia.

Esta explicação será porventura conforme á verdade dos factos ou procederá duma lenda suspeita? No fundo, isso pouco importa. Entretanto é certo que ela correu em vida de Beethoven e a *Ode á alegria*, para os contemporaneos, era a *Ode á liberdade.*

Posto isto e conhecidas as opiniões republicanas de Beethoven, deve parecer natural que ele se apossasse do pensamento do poeta para o fazer brilhar na sua musica. Se não restituiu aos versos de Schiller a palavra que os esclarece, é porque ainda então a censura não tinha desaparecido; mas a sua intenção ressalta duma conversa que ele teve numa cervejaria, justamente quando se ocupava da IX Sinfonia, conversa que se acha registada numa das suas cadernetas.

Wilder narra extensamente todo o coloquio, transcrevendo notas dessa caderneta, e conclue a sua teoria da seguinte maneira:

Uma vez admitida esta glosa, tudo parece luminoso no Final da Sinfonia, como nos versos de Schiller.

Á palavra — *alegria* — cujo sentido é indeterminado, duma expressão indecisa, substituí a que estava no pensamento do poeta e tereis imediatamente a chave do lirismo de Schiller; achareis, na musica de Beethoven, a razão de ser das frases guerreiras que levam os herois á conquista da sua independencia; e, na melodia do coral, as passagens de catacter religioso que celebram o triunfo da liberdade.

Convencido da justiça desta hipotese, que teve a fortuna de ser aceite por Lamoureux, fíz uma tradução interpretativa da IX Sinfonia, conforme ao sentido que Beethoven lhe quiz dar, sendo ela executada sob esta forma em Janeiro de 1882, na Sociedade dos novos Concertos, com um exito magnifico, triunfal.

Wilder era morto há muitos anos quando, em 1907, M. Chantavoine publicou o seu interessante estudo sobre *Beethoven*, na colecção *Les maîtres de la musique* que ele mesmo dirige. A hipotese do escritor belga não aparece porém discutida nesta publicação; apenas se alude a ela duma forma vaga. Facto é tambem que não são grandes as simpatias de que goza, como aliás sucedeu a muitos trabalhos do malogrado tradutor de Schiller e de Wagner.

M. Chantavoine dá-nos da IX Sinfonia a seguinte interpretação:

Deveremos porventura considerar o texto de Schiller como um *programa*, cuja ilustração musical se não encerre apenas no Final, mas abranja toda a obra desde o seu inicio? Beethoven dizia que nunca compunha sem ter um quadro deante dos olhos, e aqui, mais do que em qualquer outra obra sua, somos inclinados a investigar — ou a adivinhar — qual teria sido esse quadro. Sabemos que a predilecção de Beethoven pelc *Hino á alegria* de Schiller remonta a uma data longinqua, á epoca revolucionaria em que esse poema era considerado, pela moci-

dade liberal alemã, como uma especie de Marselheza germanica, mais idealista, mais humanitaria do que a franceza, a qual nessa epoca, graças aos nossos exercitos, electrisava as provincias rhenanas. Sendo assim, poderia conjecturar-se que Beethoven, ao compôr toda a IX Sinfonia, houvesse pensado duma maneira mais ou menos vaga em alguma grande Festa da Federação: no primeiro movimento reunem-se as multidões, no *Scherzo* manifestam uma impaciencia febril, no *Adagio* elevam a alma até ao Sêr Supremo, antes da cerimonia propriamente dita em que um só culto funde, na mesma exaltação de alegria, esse Sêr Supremo e a humanidade que o concebeu para o adorar.

Mas uma tal interpretação pertence mais á literatura do que á musica.

Poderia talvez observar-se, com mais razão aparente, que se por um lado o *Hino á alegria* exprime os sentimentos humanitarios de Beethoven, por outro está ainda em perfeita concordancia com os seus sentimentos mais intimos e pessoais. Schiller canta a alegria, e Beethoven de continuo anciava por «um só dia de ventura»; implora-o com todas as suas forças, procura-o na dôr e, como ele proprio dizia, «pela dôr». Schiller canta as alegrias viris da amizade; e nós sabemos que trinta anos de ausencia não conseguiram anular a profunda afeição de Beethoven pelo bom Wegler; Schiller celebra a sorte feliz do esposo que alcançou «uma terna companheira», e Beethoven toda a vida aspirou ao amôr conjugal, o unico digno de lhe encher a alma. E, portanto, a inspiração da IX Sinfonia parece-me mais pessoal, mais lirica e muito menos «politica».

Este autor vê ainda uma confirmação á sua interessantissima teoria no facto da nenhuma importancia que Beethoven, nesta obra, deu á declamação, á palavra articulada; e concorda com Wagner, quando este afirma que a introdução da voz humana na orquestra sinfonica obedece a uma necessidade de ordem méramente sonora; o timbre humano ia enriquecer a orquesta e, diz M. Chantavoine, aplicar entre esta e o nosso coração um laço de carne e de sangue.

O ultimo programa, em data, que eu pude chegar a conhecer é o que o ilustre compositor francez, M. Vincent

d'Indy apresentou em 1911, no seu *Beethoven*, da colecção *Les musiciens célebres*. A mais de setenta anos de distancia vamos aí encontrar a hipotese catolica de Chretien Uhran francamente aceite e defendida por um grande artista e erudito. M. d'Indy não julga necessario analisar mais uma vez a *Sinfonia com Coros*, sendo ela, como é, por demais conhecida na presente epoca; deseja apenas tentar uma explicação do que «segundo a musica» [1] lhe parece ser o verdadeiro sentido dessa obra. E diz que, se se enganar, o fará de boa fé e, em todo o caso, menos grosseiramente do que todos quantos nela pretenderam ver uma apologia revolucionaria da liberdade.

A obra inteira não passa, para ele, duma luta entre os diversos estados dum *têma ciclico* que, manifestando-se inquieto e instavel nos dois primeiros movimentos e aquietado no *Adagio*, se fixa definitivamente no *Final* em que as palavras vêm por fim dar a explicação dessa obra. O primeiro tempo deixa uma impressão de agitação anciada, quasi a raiar pelo desespero; analogias do têma com o da tempestade da *Pastoral* sugerem a idéa dum vendaval que se passasse na alma humana, presa á angustiosa tortura da *Duvida*. Então, para escapar a um tal tormento, o homem precipita-se na torrente das paixões, expressa pela febril actividade do *Scherzo*, que de continuo muda de ritmo e de lugar. Entretanto, no *trio*, recorda-se repetidas vezes o têma sob um aspecto que deixa entrever a forma *Caridade*. Mas tudo é de novo arrastado pelo turbilhão das paixões.

O 3.º tempo é uma oração que, aparentemente tranquila, encerra contudo o ardor dum desejo violento. A alma pede com insistencia que a iluminem e consegui-

[1] Era, ao mesmo tempo, o pensamento de Berlioz, mas evidentemente integrado no sistema de ideas e sentimentos do moderno musico francez.

lo-há em breve por intervenção divina. O têma desse *Adagio* vem responder á *Duvida* formulada desde o inicio; o Oraculo intima-lhe que reze. Mas a prece não brota da alma humana sem combate; interrompe-a um motivo apaixonado a que se segue outro de caracter guerreiro, até que a onda bemfazeja, duas vezes desviada do seu curso, o retoma, elevando-se até ao portico do templo, onde vai celebrar-se o misterio do *Amôr*.

O nobre e generoso motivo do *Final*, já pressentido em obras anteriores ([1]), é o ultimo aspecto que reveste o *têma ciclico;* mas agora aparece quasi sem movimento, porque encontrou finalmente a *Certeza,* e encadeado por uma serie de notas secundarias que poderiam simbolisar a união fraternal das mãos unidas pela *Caridade* (!). Este têma do *Amôr mutuo* é exposto duas vezes, uma após outra, seguindo-se-lhe logo três variações: a primeira mostra-nos a alma humana em guerra com o exercito do *Odio;* a segunda descreve a batalha; a terceira exprime a vitoria contra a multidão *dos que não amam.* E contudo esta vitoria não a satisfaz. Quem é que tem o poder de tornar eterno o *Amôr?*

É então que se eleva um canto liturgico, um psalmo construido no *oitavo tom* gregoriano para nos dizer:

Olhai, milhões de sêres, para além das estrelas vereis a mansão do Pai celestial, de cujo seio brota todo o Amôr.

E a melodia religiosa une-se ao têma da *Caridade* para terminar numa alegria exuberante até ao frenesi.

Aqui está, quanto a mim, diz o ilustre compositor, o que deve

([1]) Fantasia para piano com orquestra e côro, e o Andante da Sinfonia pastoral.

vêr-se na *Sinfonia com Coros,* se a quizermos observar com os olhos da alma [1].

Num outro ponto do seu estudo precisa, contudo, ainda mais este modo de vêr.

Catolico de raça e de educação, afirma ele, Beethoven na sua vida e nas suas obras é sempre um crente. Acredita num Deus que manda aos homens «amarem-se uns aos outros e perdoar as injurias», num Deus que ele «nunca deixou de servir desde a primeira juventude» e num juiz «deante do qual poderia comparecer um dia sem receio algum».

Mas o poeta que soube, na sua ultima Sinfonia, fazer uma tam bela apologia da Caridade, praticava porventura a sua religião? Caso dificil de resolver. Alguns julgaram poder fazê-lo sem documentos comprovativos [2]; o que porém se sabe, provadamente, é que ele não comia carne á sexta-feira (!), que jejuava nas vesperas dos dias de festa, que rezava de manhã e á noite com o sobrinho, e queria que este aprendesse o catecismo «porque só sobre esta base é que pode educar-se um homem».

3 — A RELIGIÃO DE BEETHOVEN

São pois muito variadas as interpretações da IX Sinfonia. Cada qual a sente conforme a educação que recebeu e o sistema por que organisou as suas idéas; preciso se faz defendê-los dê por onde dér. Facto é porém que o sentimento resultante da interpretação, como seja o elemento que mais influe na execução e de todo lhe fixa o caracter,

[1] É para estranhar que, querendo explicar a obra «segundo a musica», ele diga depois que as palavras vêm por fim dar a explicação dessa obra; e, mais ainda, que acabe por não citar as verdadeiras palavras do Final, limitando-se a observá-lo com os olhos da sua alma. Faço já aqui esta observação, embora no capitulo seguinte novamente a deva recordar.

[2] Esta observação parece referir-se a Wagner, como logo veremos.

deve por isso mesmo definir-se de uma maneira elevada, partindo do mais completo estudo da personalidade do autor, numa absoluta emancipação de idéas preconcebidas. De outra forma incorre-se no perigo de completamente se falsear a expressão da obra que se interpreta. Urge pois discutir e comparar entre si as varias interpretações, mas principalmente as de base religiosa, por serem as que certamente imprimem caracter mais diferencial á execução.

É incontestavel que existe um profundo abismo entre o sentimento cristão da *Caridade,* que não pode deixar de aliar-se á resignação e á submissão, e o modo de ser de Beethoven, o super-homem de alma excepcionalmeute altiva, cuja vida artistica, como alguns querem, «foi o triunfo da vontade contra a má sorte» [1]. Donde poderiamos concluir desde já que esse primeiro aspecto sentimental não pode conter-se em Beethoven, na sua vida artistica, no seu modo de ser pessoal. E estou em dizer que o Homem de Bonn, na IX Sinfonia, não procede «por amôr de Deus», mas sim por amôr da Humanidade. Não é o egoista que só pensa na sua vida futura; é o maior dos altruistas que inteiramente se deixa absorver na felicidade dos outros.

É pois muito diversa a luz que virá iluminar a execução dessa grandiosa Sinfonia se nos inclinarmos á maneira resignada, passiva do cristianismo, ou se a inspirarmos na actividade consciente e deligente dos altruistas; e sendo essa obra o coroamento duma extensa evolução da arte musical e a expressão maxima da luta artistica duma inteira e excepcional vida de pensamento, não podemos deixar de perguntar, a nós mesmos, qual seria de facto a religião do seu autor, visto quererem explicar por ela a essencia geradôra dessa mesma obra. E desde já tam-

[1] I. Combarieu, *Histoire de la Musique*, atrás citada.

bem deve assentar-se em que, para casos desta ordem e altura, não podemos empregar uma craveira inferior.

O estudo da Religião de Beethoven impõe-se ainda, a meu vêr, muito mais quando se trate da *IX Sinfonia* do que da *Missa em Ré;* naquela o têma poetico da *Caridade* exercerá uma influencia perturbadôra muito maior do que nesta, que é uma obra directamente relacionada com o culto catolico. E entretanto pode dizer-se que poucos reconhecem caracter religioso nesta missa. De forma que a nossa indiscreta pergunta vem impôr-se quasi peremptoriamente para exigir uma resposta *à priori.* Parece ouvirem-se aquelas celebres palavras de *Zarathustra,* dirigidas ás multidões de ambiciosos que se agitavam desesperadamente para se elevarem acima da mediocridade humana:

> Dizes-te livre? E que me importa o jugo de que te libertaste? Eu só quero saber que idéas te dominam.
>
> E porventura pertences tu ao numero dos que têm direito de libertar-se? Há quem tudo perca, perdendo a sujeição.

Beethoven não se teria emancipado da tirania das religiões positivas para mais ou menos ter constituido uma religião sua?...

Em *La Philosophie de Nietzsche,* de M. Henri Lichtenberger, lê-se:

> Nietzsche proclama muito expressamente que a sua doutrina se aplica apenas a um limitado numero de eleitos e que a multidão dos mediocres deve viver na obediencia da fé.

Essa era a *Teoria do Super-homem* que a ninguem melhor pode aplicar-se do que ao Super-homem maximo, a Beethoven. Alem disso, falando da *Irreligiosidade dos*

Artistas [1], o mesmo Nietzsche explica-a de uma forma devéras interessante:

Homero dá-se com os deuses como se estivesse em sua casa e, na sua qualidade de poeta, põe-se tanto á vontade com eles, que somos forçados a acreditar na sua fundamental irreligiosidade. Os materiais que lhe forneceu a crença popular eram uma superstição sêca, grosseira, horrenda em parte; ele trata-a com a mesma liberdade do escultor que modela no barro, e com a mesma sinceridade que empregaram Eschylo e Aristophanes, e que nos tempos modernos caracterisa os grandes artistas da Renascença, assim como Shakespeare e Goethe.

Verlaine já nos *Poèmes saturniens* dizia:

Ce qu'il nous faut à nous, les suprêmes poètes
Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas,
. . . .
C'est le front dans la main du vieux Faust des estampes,
C'est l'obstination et c'est la volonté.

É positivamente uma atitude espiritual beethoviana.

Schiller e o Homem de Bonn são abrangidos por essa idéa de Nietzsche, evidentemente porém com as atenuantes do temperamento de cada um. Beethoven era, acima de tudo, o *Homem moral* por excelencia, mas sempre o ingenuo e popular personagem menos simpatico, por este lado, á aristocracia do pensamento nietzschiano. Devia porém ter uma religião um pouco primitiva, sua em todo o caso. Seria um deista ao qual não repugnasse nenhuma das formas do culto cristão. Poderia até ser um cristão, a quem os trabalhos duma vida mental intensissima não permitiram profundar questões cultuais, e cuja infinita bondade, aliada á maxima grandeza moral, jámais désse lugar a que, no seu espirito, surgisse a *Duvida*.

[1] *Humain, trop humain.*

Numa carta dirigida em Fevereiro de 1811 á mesma Bettina anteriormente citada, exprime-se ele duma forma que de todo se concilia com a transcrição que faço na nota de pag. 295 e com a ode a Schiller:

Se ainda me restarem alguns anos de vida agradecê-los-hei ao Altissimo que tudo contém em si, como faço por quantas cousas já me concedeu, quer para bem, quer para mal (1).

Cotejando as duas citações, vê-se que este é sempre o mesmo Deus que todos os grandes artistas ouvem dentro de si.

Na *Canzone di ringraziamento in modo lidico offerta a la Divinitá da un guarito,* que se encontra no seu XV quarteto de corda, op. 132, ele não agradece a Deus mas sim á Divindade; expressão que não é tam precisa como a formula catolica, nem até como a de Schiller na *Ode á Alegria.* E note-se que essa obra foi composta não chegou a dois anos antes da sua morte, mas já depois da IX Sinfonia, que é op. 125.

Três dias antes de falecer, conta um dos seus biografos, Beethoven deixou que lhe trouxessem a casa um padre; conversou com ele alguns instantes e agradeceu-lhe a sua visita. Depois quando o sacerdote saíu do quarto, voltou-se para os dois ou três amigos que lhe faziam companhia e disse-lhes sorrindo: *Plaudite, amici, comœdia finita est* (2).

M. d'Indy narra porém este caso de outra maneira:

Comovente espectaculo, na verdade, o do autor da *Missa em Ré*, dando ao mundo o exemplo duma morte cristã. Schindler, Gérard de Breuning, Jenger e a cunhada do mestre viram o doente erguer as mãos e receber, com fervor edificante, o Viatico e a Extrema-Unção:

(1) Em Wilder, *ob. cit.*, e em Jean Chantavoine, *Correspondance de Beethoven.*
(2) Wilder, *ob. cit.*

«Obrigado, snr. paroco, trouxe-me consigo a consolação», disse ele em seguida. Depois dirigiu a Schindler as suas ultimas recomendações. Conhece-se a terrivel agonia dos derradeiros momentos, as palavras anciadas: «Ouvem o sino?—E agora muda de scena!», e a morte quando rebentava um trovão, em plena tempestade de neve.

O ilustre compositor cita inda sob diversa forma o *Plaudite, amici, finita est comœdia;* supõe-no dirigido pelo mestre, não aos padres, mas aos medicos que o tratavam e lhe receitaram setenta e cinco garrafadas, varios banhos de vapores aromaticos e lhe fizeram algumas ponções para o aliviar da terrivel hidropisia que o martirisava e o vitimou.

Quero crer que seja M. d'Indy que aqui tenha razão contra o pobre Wilder. Ou deixarão de ter razão ambos eles, ao mesmo tempo? Seja porém como fôr, tudo quanto se passa *in articulo mortis* com os grandes homens constitui sempre assunto em que ainda não vi duas pessoas de acôrdo.—Prefiro porisso discuti-los só fóra desse excepcional e perturbador momento.

Entretanto quer-me parecer que ambas as interpretações das palavras latinas são erradas e porventura igualmente ridiculas, por destituidas da profunda filosofia que, implicitamente, se contém na obra beethoviana. Para o genio de Bonn, nesse momento unico, a *Comœdia* que acabava e a que a *Extrema Unção* puzéra o fecho, é a propria Vida, não pode deixar de o ser. Tais palavras têm pois uma mais alta e nobre significação do que lhe atribuem os dous escritores citados.

Sucede tambem que os autores, que mais a serio se têm ocupado da RELIGIÃO DE BEETHOVEN, nem aludem a esse momento. Colocam-se noutro campo.

Embora Beethoven tivesse sido baptisado e educado na religião catolica, isso não obsta a que todo o espirito do protestantismo alemão

vivesse dentro dele. Foi esse espirito que o levou — como artista — ao caminho em que ele havia de encontrar o seu unico companheiro de arte, aquele deante o qual ele podia inclinar-se com respeito e que a sua alma admitiria como revelador do mais profundo misterio da sua natureza. Haydn foi o mestre de Beethoven na mocidade; mas o grande *Sebastião Bach* serviu-lhe de guia na idade madura, na epoca em que a sua vida artistica se expandiu com toda a pujança. A obra de Bach, esse milagre, foi a Biblia da sua fé; desde que leu nesse livro, Beethoven foi-se esquecendo a pouco e pouco do tumulto do mundo que há tanto tempo deixára de ouvir.

Quem fala assim é Ricardo Wagner, o artista que mais nobre entusiasmo revelou no estudo e contemplação do Homem de Bonn. É possivel que, para o afirmar, não procurasse o apoio de documentos, de casos concretos; é até natural que o não fizesse. Mas tam grande é o seu poder de crear vida e a genial intuição que revela em toda a sua obra creadôra e critica, que custa a crer que se enganasse nessa sua apreciação. Devemos acatá-la.

M. Chantavoine inclina-se a este modo de vêr. Falando da *Missa Solene*, da sua lenta elaboração e da importancia que Beethoven ligava «a uma obra em que queria pôr toda a sua alma», o critico acrescenta:

Não que ele fosse devoto. Educado na religião catolica, e sem nunca a ter repudiado, Beethoven só conservára dessa religião o deismo humanitario e providencial familiar ao seculo do *Aufklärungsphilosophie* [1], com tendencias para o panteismo estetico cuja origem havia Goethe encontrado indirectamente em Spinoza. Uma inscrição egipcia, por ele mesmo copiada e conservada numa moldura em cima da sua meza de trabalho, exprimia toda a sua filosofia religiosa: *Eu sou o que é. Sou tudo o que é, foi e será; nenhum mortal ergueu uma ponta do meu veu... Ele é unico, de per si mesmo, e a esse sêr unico todas as cousas devem o sêr.* Quanto ao resto, ele dizia assás rudemente que «a religião e o baixo cifrado são cousas definitivas que não devem

(1) Esclarecimento.

discutir-se». Por algumas conversas que se encontram nas suas cadernetas e que ele teve com o sobrinho Carlos, logo depois de este haver aprendido o Catecismo, vê-se que Beethoven ligava pouca importancia aos dogmas: divindade de Jesus, imortalidade da alma, remissão de pecados. Em 1819, quando escrevia a *Missa em Ré,* esteve para ser prezo por haver dito, um pouco rijo de mais, que «afinal de contas Cristo não passava de um judeu cruxificado.» Isto quanto á religião; porque, relativamente aos seus ministros, Beethoven sabia, pelos exemplos de Max Franz e de Rodolfo [1], como se fazem os cardeais com principes bem nascidos mas mal formados; e certo cura de Mödling, ligando-se com a miseravel mãe de Carlos contra ele, havia-lhe tornado suspeita a padralhada.

. . . .

Ele mediu-se com o Sêr Supremo, na *Missa em Ré*, como fizéra com Bonaparte na *Heroica*, para mostrar, por meio duma obra sua, que «a musica é uma revelação mais elevada do que a sabedoria ou a filosofia».

. . . .

A *Missa em Ré* é uma obra de livre exame e portanto uma obra condenavel e heretica segundo a Igreja. Quando Czerny, em 1810, terminava a partitura de piano da *Leonora*, escreveu: *Finis mit Gottes Hilfe* (Com a ajuda de Deus), e Beethoven, com letra muito rasgada, acrescentou: *Mensch, hilf dir selbst* (Homem, ajuda-te tu a ti mesmo) [2]. A inspiração da *Missa em Ré* contém-se toda nestas quatro palavras; a fé que ela exprime é, antes de tudo, a confiança na vontade e na bondade humanas. Com a diferença apenas que esta fé, no ponto a que a levou Beethoven, está muito acima da mediocridade das nossas forças e condições, paira nas regiões superiores onde podem conciliar-se as crenças ortodoxas da religião positiva, as aspirações menos bem definidas do espiritualismo, e as concepções poeticas dos que, como ele, põem o céu no coração do homem.

Depois de fazer a analise desta composição e de notar, em certos trechos, um caracter antes dramatico do que religioso, M. Chantavoine conclui pelas seguintes palavras:

[1] O Arquiduque Rodolfo, porventura o maior protector de Beethoven, era Cardeal-arcebispo de Olmütz. Foi a este que o mestre dedicou a sua *Missa Solene em Ré.*

[2] Se Beethoven falasse portuguez teria certamente preferido a formula: — *Fia-te na Virgem e não corras.*

Quando Beethoven se julgava obrigado a dar as razões porque escrevêra a *Missa em Ré*, dizia que fôra para despertar sentimentos religiosos nos ouvintes; estas palavras, aliás muito convencionais, devem ser interpretadas no sentido mais largo possivel.

São porém justas e sinceras essas palavras, a meu vêr, e lembram-me até umas outras que há anos ouvi a certo judeu: *As religiões são todas elas uma só; há uma só religião, sempre a mesma.* Elas têem ainda a grande qualidade da tolerancia mais completa relativamente a todos os cultos do universo. Vamos porém agora entrar no terreno da intolerancia agressiva e estreita duma escola por mais de um titulo ilustre, mas principalmente do seu chefe, M. Vincent d'Indy, cujo comentario á IX Sinfonia atrás citei em resumo.

Ainda que bem não a apreciem, todos contudo conhecem a admiração que M. d'Indy professa pelo grande genio de Bonn; o seu estudo *Beethoven* é um vivo testemunho desses sentimentos. Sabe-se tambem que nessa admiração entra, em grande parte, o respeito que se deve ao chefe maximo, ao Precursor da escola que ele hoje representa, a qual, através de Franck e Liszt, vai tomar em Beethoven o ponto de partida para a construção de base tematica, para o tipo formal que essa escola definiu nas suas obras. O *têma ciclico* que o ilustre compositor aponta para, em volta dele, dispôr toda a estrutura da IX Sinfonia é um exemplo incontestavelmente celebre dessa forma artistica, tematica ou ciclica, como queiram chamar-lhe, que mais tarde os grandes musicos citados haviam de desenvolver e converter em sistema.

Ora Beethoven fê-lo, mas não curou de o dizer; fê-lo inconscientemente. Entretanto a sabia analise do ilustre

musico francez lá foi arrancar esse têma do *mare magnum* da obra magnifica, para o converter num como que brazão heraldico duma nobre linhagem de artistas.

Mas porque faltou a esse mesmo respeito professado por Beethoven, esquecendo-se de citar a *Ode á alegria* que ele escolhêra para introduzir a voz humana no Final da sua obra, e substituindo-lhe o têma poetico da *Caridade* que por forma alguma se contém nessa Ode e na psicologia beethoviana?

Estranha aberração gerada pelo sectarismo mais perturbador([1])! Imitando Diderot, poderia dizer-se que M. de Indy liga mais importancia ao peixe das sextas-feiras da pobre meza de Beethoven, do que ao facto de este haver escolhido para têma poetico da sua ultima Sinfonia um poema escrito por um dos maiores genios da Alemanha; porisso, onde Beethoven cantou a luminosa aspiração da sua alma tormentosa, da sua profunda e nobre melancolia que tam energicamente se casa com a actividade altiva e produtôra do seu espirito, aspiração naturalissima, porque ambiciona ter o que se não tem, o musico francez só vê uma das formas da passividade cristã, absolutamente antagonica com o modo de ser do Homem de Bonn.

Encontro a chave desta estranha substituição no estudo de M. Romain Roland, *Musiciens d'aujourd'hui,* quando, a proposito de M. d'Indy, cita os seus *Mandamentos da lei dos musicos,* que foram comunicados aos alunos da *Echola Cantorum* num discurso de abertura de aulas, e se encontram tambem publicados no *Cours de Composition* do ilustre musico.

([1]) Em Raphaël Cor, *Essais sur la sensibilité contemporaine*, achamos estas palavras aplicadas á escola de que é chefe M. d'Indy: «... tantôt, sous le pretexte de rendre justice à un grand homme, nous nons mettons à l'exalter sans discerniment, sans choix, poussant, par exemple, le zèle franckiste jusqu'à nier contre l'évidence que telles pages des *Béatitudes* rapellent fâcheusemente Meyerbeer.

Maneant in vobis Fides, Spes, Caritas.
Tria haec: major autem horum est Caritas.

Que em vós residam essas três virtudes:
Fé, Esperança, Amor;
Mas a maior das três, é o Amôr.

O artista deve antes de tudo ter a *Fé*, a fé em Deus, a fé na Arte porque só a Fé o incita a *conhecer* e, por meio deste conhecimento, a elevar-se cada vez mais na escala do Sêr, para o seu termo que é Deus.

O artista deve praticar a *Esperança:* porque nada lhe pode vir do tempo presente; ele sabe que a sua missão consiste em *servir* e em concorrer por meio das suas obras para o ensino e a vida das gerações que lhe sucederem.

O artista deve ser tocado da sublime *Caridade*, «a maior»; *amar* é o seu fim, porque o unico principio de toda a creação é o grande, o divino, o caritativo Amôr.

E aqui está como Beethoven, depois de ser o precursor maximo, teve de aceitar os *Mandamentos* de M. d'Indy; quando não eram capazes de o pôr fóra da escola. D'Indy afirma categoricamente que Beethoven fez na sua ultima Sinfonia uma apologia da Caridade; di-lo em mais de um ponto do seu livro. Substitui *Alegria* por *Caridade,* facto indubitavelmente mais ridiculo do que o praticado por Wilder quando a substituia por *Liberdade.* O sectarismo tem destes percalços.

Tal é a razão porque não alude a Schiller.

O que porém eu não posso imaginar é o que Beethoven lhe faria se ressuscitasse e lhe lêsse o comentario, ele que não tinha nem bom genio, nem maneiras muito polidas. Pai do Céu!... Basta lembrarmo-nos do que ia sucedendo a Ries, no ensaio do 1.º tempo da *Heroica.*

Mas M. d'Indy não pára aqui, não quer deixar sem resposta as afirmações de M. Chantavoine relativas á Missa em Ré, como já não deixára as de Wagner acêrca do lutheranismo de Beethoven.

Musica liturgica, não... mas sim musica religiosa como a que mais o é: além disso, musica essencialmente catolica. — Por forma alguma queremos suspeitar da boa fé dos historiadores de Beethoven que pretenderam ligar a este monumento unico da arte religiosa um sentido simplesmente filosofico, fazer dessa Missa uma obra fóra da fé cristã, uma manifestação de *livre exame*... (chegou-se a isso!); mas não reconhecer o proprio espírito do Catolicismo na ternura que cerca as personagens divinas, na comoção que acompanha o enunciado dos misterios, é dar prova de cegueira... ou de ignorancia.

Ao culto de Deus na natureza, diz ainda M. d'Indy, sucedêra em Beethoven «o desejo de Deus pelo proprio Deus», sendo que a *Imitação de Christo* substituira na sua meza, entre os objectos familiares, os livros de Sturm a que se referira Wilder. E surpreende-nos com a seguinte inversão de valores, porque me parece evidente que o é:

Mas após essas duas colossais abaladas para o amôr divino e o amôr humano em Deus *(A Missa em Ré e a IX Sinfonia)*, Beethoven regressa ás suas reflexões. Sem nos revelar o segredo dessa regressão — posto que possamos suspeitá-lo por vezes — ele canta em si mesmo o que acabára de cantar para os outros, adoptando de novo essa forma da musica de camara abandonada por tantos anos; faz passar toda a sua alma nesses cinco quartetos.

Não está porventura nesse regresso á forma do quarteto a prova de que Beethoven tinha sobretudo preocupações esteticas, dentro das quais coubéra muito á larga uma missa, a *Missa em Ré*? Logo veremos que não pode deixar de ser assim. Mas, para M. d'Indy, o *principio de toda a arte* é de ordem puramente religiosa; o *ritmo ternario* é a «Admiravel aplicação do principio da Unidade Trinitaria»; desde que não haja sentimento religioso, não pode haver sentimento humano, há apenas abstracção filosofica; e o *livre exame* não cabe no cristianismo, porque para ele só é cristão o catolico. E o mais grave, acrescenta M. Ro-

main Roland, é que todas as antipatias do ilustre musico correm o risco de alterar a bela integridade das suas opiniões artisticas. Note-se que estas palavras são de 1908 e que o *Beethoven* de M. d'Indy é de 1911.

Que diferença profunda entre os *Mandamentos* de M. d'Indy e o *Testamento* que se encontra em *Une Fin à Paris,* aquela fantasia de Wagner, escrita da primeira vez que esteve em França e em que ia morrendo de fome! Ele inventa de facto um musico alemão que assim morre e deixa o testamento, em que se encontra a mais violenta diatribe contra os compositores e outros musicos mercenarios que se achavam de posse do mercado parisiense, e nem o deixavam vegetar a ele, artista maximo. Ei-lo:

Creio em Deus, em Mozart e em Beethoven; creio tambem nos seus discipulos e nos seus apostolos...; creio na santidade do espirito e na santidade da arte una e indivisivel...; creio que esta arte é de origem divina e que vive no coração de todos os homens iluminados pela luz celeste; creio que, depois de termos disfrutado as sublimes delicias desta grande arte, se lhe fica para sempre consagrado, nunca mais a poderemos renegar; creio que todos, graças a ela, podem alcançar a beatitude.

Creio no juizo final em que serão condenados a penas terriveis todos quantos neste mundo ousaram traficar com a arte sublime e casta, todos quantos a houverem manchado e aviltado com a baixeza dos seus sentimentos, com a sua ignobil cubiça de gozos materiais. Creio que, em recompensa, os discipulos fieis da grande arte serão glorificados e que, envoltos num tecido celestial feito de raios de luz, de perfumes e de acordes melodiosos, eles regressarão ao seio da divina fonte de toda a harmonia e aí se perderão para todo o sempre.

Uma das mais imprevistas conclusões que podem tirar-se das teorias de M. d'Indy é que um artista, pelo facto de escrever uma missa, ou de pintar um santo, é necessariamente catolico. Ele admite apenas uma tolerancia a favor de Wagner. Afirma que o *Parsifal* com a *Missa em Si menor* de Bach são as unicas obras que

podem ser comparadas á *Missa em Ré*. Wagner déra-lhe o modelo do drama musical por ele seguido no *Fervaal*, e déra-lhe o *leit motif* e a estrutura tematica desse mesmo drama. Crêmos porém que, se M. d'Indy houvesse dito que Wagner é tam evangelico como o seu heroi Parsifal, toda a gente se punha a rir. Tam pouco afirmou que Wagner fôsse um catolico.

Mas Bach não lhe escapou. São dele as seguintes palavras que encontramos na citada obra de M. Romain Roland, após haver negado valor a musicos judeus e protestantes:

> As Oratorias de Händel são geladas e, verdade, verdade, francamente fastidiosas. Bach, esse mesmo, só escapa (á nefasta influencia lutherana) graças a uma distinção: se ele é grande, não é em *razão de*, mas *apesar* do espirito dogmatico e esterilisante da Reforma.

Por um pouco vê-lo-iamos dizer que Bach é catolico. Mas di-lo o falecido Edgard Tinel, autor da Oratoria *S. Francisco* e sucessor de Gevaert na direcção do Conservatorio de Bruxelas. Transcrevo ainda do livro de M. R. Roland:

> Bach, esse artista tam profundamente cristão, *protestante por erro*, sem duvida alguma, visto que no seu imortal *Credo* ele confessa a sua fé na Igreja una, santa, catolica e apostolica......

Nem toda a gente porém assim pensa. Bach escrevia a sua *Missa em Si menor* para a capela real da Saxonia porque nesse paiz domina o catolicismo e a côrte é catolica. Mas ele era um protestante muito devoto. Quasi todas as suas partituras apresentam no alto as três iniciais S. D. G., *Soli Dei Gloria*. Possuia além disso uma solida cultura teologica, atestada pelos livros da sua biblioteca. O autor do

excelente estudo donde extraio estas citações [1], acrescenta que Bach era um lutherano ortodoxo (aparentemente), mas no fundo apenas um pensador mistico. Fala do seu subjectivismo religioso que é como que a alma da sua musica. Para ele, na *Missa em Si menor* encontra-se uma especie de sintese incompleta do espirito subjectivo protestante e do espirito objectivo catolico; e, exemplificando, afirma que:

> O Christe eleison, com a sua serenidade jovial, exprime precisamente essa fé subjectiva em Cristo que constitui o fundo do dogma lutherano.

E recordarei que Wagner, pensa da mesma maneira com relação a Beethoven, isto é, com relação ao autor da *Missa em Ré;* e, musicalmente, via nessa grande Missa uma obra essencialmente sinfonica do mais puro genio beethoviano.

Penso porém que os verdadeiros escritores catolicos em musica religiosa são Rossini, com o seu *Stabat Mater,* Verdi com um *Requiem,* Berlioz com outro *Requiem.* Esses é que são os compositores catolicos e essas as obras catolicas; e escusado será dizer que tais obras nada têem que ver com o *Requiem* de Mozart, a *Missa em Si menor* e a *Missa solene em Ré,* nem com a profundeza do sentimento religioso aí contido.

Mas perguntarei ainda se Dürer, Holbein e outros artistas da Renascença alemã, se Rembrandt e se os varios pagãos da Renascença italiana, que pintaram santos toda a sua vida, se esses artistas eram porventura catolicos?

E Goethe tambem o era? Pois lá está o seu *Presepio*

[1] Albert Schweitzer, *I. S. Bach.*

do Final do *Fausto* a provar que ele procurou, no espirito objectivo do catolicismo, o meio de dar ao seu poema um coroamento digno do assunto tratado, o qual todavia procede do mais largo subjectivismo panteista.

Esse *Presepio* é efectivamente um dos mais belos exemplos a escolher para caracterisar a *Religião dos artistas* a que se referia Nietzsche no livro que atrás citei. No alto dos montes, em fendas dos granitos, vivem os *Santos Anacoretas;* na região intermedia reside o *Pater seraficus* e na baixa o *Pater profundus*. Além destes santos, que todos naturalmente devem apresentar-se com longas e decorativas barbas brancas e com a gravidade augusta das figuras de Dürer, há ainda um *Doctor Marianus,* escocez do seculo XI, tambem chamado *Doctor subtilis* por ser o subtil apologista da Imaculada Conceição, o qual habita a cela mais alta e mais pura; e o *Pater extaticus* que, ao contrario do que poderia supôr-se, flutúa de cima e de baixo, contra todas as conhecidas regras da fisica e da mecanica. *Um bando de meninos bemaventurados,* ora pousa nos altos cimos, ora rodopia em redor deles. Teorias de *Anjos noviços* e de *Anjos completos* acompanham a *Mater gloriosa* suspensa nas alturas; são a sua côrte, a que não falta o *Côro das penitentes* com a *Magna peccatrix,* de Magdala, e a *Mulier Samaritana* e *Maria, a Aegyptiaca. Una pœnitentium,* outrora chamada Margarida a pecadôra, vem humildemente pedir á Mãe gloriosa perdão para o seu amante; e o *Chorus mysticus* diz que «o Eterno feminino atrai-nos ao céu».

Todo este drama sacro tem, como fundo, ravinas, bosques, rochedos, solidão. É um presepio, não resta duvida alguma; mas parecer-se há porventura com os nossos presepios catolicos, consagrados ao culto do menino Deus? Quer-me parecer que não. Eu vejo-o com o aspecto dos grandes quadros sagrados de Dürer, com toda a

sua gravidade e nobreza, como sejam os seus Apostolos e as figuras do Quadro dos Santos, de Viena.

Os nossos ingenuos presepios têm, por fundo, paisagens suaves e alegres: encostas todas vestidas de musgos, cortadas de carreiros e regos de agua. O centro do drama é ocupado pela familia sagrada, o menino com sua mãe, a Virgem, e seu pai, o bom do S. José; ao lado a mulinha e a vaca. Pelos caminhos vão chegando os visitantes: os Reis Magos a cavalo, com seus mantos e corôas reais; povo, pastores e mulheres, trazendo todos oferendas. Um poço fornece agua aos peregrinos, um moinho de vento dá o pão nosso de cada dia. Canta o galo; a gaita de foles e o adufe completam a orquestra. E, a um lado, mata-se o porco para as grandes sarrabulhadas. Mas todas as três grandes festas se acham reunidas nesses presepios: a Consoada, o Natal e os Reis.

E contudo nada ali se passa com a gravidade austera e augusta dos goticos alemães, dos Dürers, dos Bachs e dos Holbeins; nem os proprios *Reis magnos* deixam de ter ar de gente acessivel, amiga de alegrias e festanças passadas em terra amena e galhofeira.

No Presepio da Visitação dos Reis dos escultores em madeira Schauer e Mangold, de Oberammergau, a aldeia bavara onde há quasi três seculos se representa periodicamente a Paixão de Cristo, nesse presepio afirmam-se as mesmas qualidades, o mesmo sentimento dominante das gravuras e quadros de Dürer. Entre este e o nosso presepio nacional há um abismo. Bem diversas são as almas em que se passam tam diversos dramas. Até parece que os geraram duas religiões, que não uma só.

Apreciadas estas hipoteses, pouco resta a dizer relativamente ás de caracter politico. A hipotese *terre à terre* de Wilder pode talvez agrupar-se á da *maçonaria* que o

mistico Uhran citava no fim do seu artigo. Não as separarei.

Se para Wilder a palavra *Alegria* tem uma significação menos definida do que a palavra *Liberdade,* o que entretanto carece ser demonstrado atentas as diversas maneiras como esta tem sido realisada, não pode de forma alguma contestar-se que o seu significado é muito mais profundo e complexo. Acresce ainda que a aspiração da alma de Beethoven deveria ser para uma cousa que ele nunca gozou, para a *Alegria* portanto. Esta hipotese supõe a existencia de muitas circunstancias entre as quais estará sem duvida a *Liberdade;* logo ella contém-se na outra de uma forma iniludivel; e lá se hão de tambem «congraçar os separados pelos rigores do mundo», pelas leis e convenções sociais. Essas leis e convenções cessam de existir na concepção beethoviana que se apoia na Ode de Schiller, concepção que não pode deixar de ser a duma *anarquia* absoluta, e portanto a dum estado social inteiramente diverso do realisado até hoje nos paizes que dizem gozar de *liberdade.*

Beethoven não aspira sómente á comunhão da humanidade livre, mas sim á duma humanidade feliz, o que é mais; a sua comunhão das almas, em plena igualdade, revelar-se há externamente por um especial modo de ser dos espiritos, pela *alegria.*

A aspiração beethoviana acha-se porém tam admiravelmente estudada nas suas relações com o assunto da Ode de Schiller por M. Chantavoine, que as conclusões a que ele chegou serão unanimemente acatadas por todos quantos encaram a obra de Beethoven sem opiniões preconcebidas.

A questão fundamental da *religião de Beethoven* parece-me pois aclarada por uma forma que não sofre a menor objecção.

4 — CONCLUINDO

«Artisticamente, a vida de Beethoven foi o triunfo da vontade contra a má sorte.» Assim o afirma M. Combarieu na sua Historia da musica, como atrás já disse. Esse triunfo supõe portanto uma luta constante revelada em grande numero de obras ilustres. E assim é. A mais conhecida de todas essas obras é a *V Sinfonia*, em *Dó menor*, aquela cujo programa vulgarmente se forma em redor de uma frase de Beethoven dita a Schindler, a respeito do seu têma inicial: — Assim o *Destino* bate á nossa porta. «A autenticidade destas palavras foi contestada. Seja porém como fôr, a idéa do destino e da luta com ele corresponde tam bem ao caracter imperioso desta Sinfonia que, segundo todas as aparencias, tal idéa nunca mais se desligará dela (1).»

Note-se que esta sinfonia é op. 67 e foi composta em 1808. Beethoven devia viver ainda dezenove anos e compôr cêrca de 70 obras. A sua surdez aumentava pavorosamente e, com ela, a desgraça de toda a sua vida. Em muitas composições tratou o mesmo têma da luta contra a má sorte e algumas situações morais que com esta se prendem; entre elas distinguem-se sobretudo as dos seus ultimos anos e, mais do que todas, os cinco quartetos de corda que fecham a serie maravilhosa destas composições. Por isso afigura-se-me justissima a formula concisa do citado escritor francez.

Outro sentimento se torna porém igualmente dominante na sua existencia, e é talvez nele que Beethoven

(1) Maurice Kufferath, *L'art de diriger l'orchestre*.

*

encontra uma doce compensação á dura sorte que sempre procurou vencer, independentemente da certeza do seu valor e do dever cumprido. É o *Amôr da natureza* a que já atrás me referi, mas em que devo insistir neste momento porque, da leitura de todas as obras que conheço acêrca de Beethoven, resulta para mim o convencimento de que tal modo de sentir cresceu nele constantemente até ao fim da vida, que cada vez mais profunda se gravava no seu espirito a impressão das belezas naturais. Mas é para notar que, logo após a *Sinfonia em Dó menor,* essa Vitoria na luta contra a má Sorte, nesse mesmo ano, ele compoz a *Sinfonia pastoral,* cujo programa, formulado pelo proprio autor, é constituido por uma serie de espisodios da vida campestre.

O inglez Charles Neate, que visitou Viena em 1814, conta que nunca conheceu um homem que gostasse do campo mais do que Beethoven, nem que tanto se alegrasse vendo as flores, as nuvens ou outro qualquer fenomeno natural. A natureza era para ele como o comer e o beber; parecia realmente que nela residia toda a sua vida. Nos seus passeios campestres acontecia-lhe frequentemente sentar-se para repousar e dar livre curso ás suas meditações ([1]).

Beethoven «gostava de estar a sós com a natureza, de a tomar por confidente dos seus pensamentos, escreve a condessa Tereza de Brunswick, *a imortal muito amada.* Então o seu cerebro era um vulcão de idéas confusas; mas a natureza conseguia sempre reconfortá-lo. Quando os amigos iam vê-lo ao campo, durante o verão, ele afastava-se precipitadamente, fôsse com quem fôsse.»

Deve notar-se que as 6 *Liederkreiss* dedicadas á *muito amada ausente* têm o numero de op. 101 e são do ano de

([1]) Prod'homme (J. G.), *Les Sinfonies de Beethoven.*

1816, isto é, posteriores a todas as datas que apontamos. Não é portanto para surpreender que o têma da *Natureza* se encontre tratado em varias das suas composições, pelas mesmas razões que se dão com o têma do *Destino adverso*. Como disse, em 1808 esses dois têmas inspiram sucessivamente duas obras cujo contraste é notavel a todos os respeitos; contudo a *Sinfonia pastoral*, em virtude do seu acentuado caracter descritivo, não atinge, a meu ver, o altissimo valor da companheira desse ano. Se é que em obras deste jaez se permite estabelecer tais diferenças. Sem contestação, porém, o *Andante* dessa obra é um delicioso idilio campestre; e convém lembrar que, no ultimo Movimento, após a tempestade, há um canto de pastores cujo programa é, pelo autor, definido da seguinte forma: —*Sentimentos de gratidão com acção de graças á divindade.*

Ora eu não posso deixar de aproximar o assunto aí tratado por Beethoven do que resulta da justaposição dos quatro movimentos da *IX Sinfonia* e da sumula geral de todos os programas atrás expostos.

Beethoven — nesta obra — reune os dous têmas tratados na V e VI Sinfonias, estendendo a toda a humanidade a ventura de que gozaram os seus camponezes de 1808, e repetindo a acção de graças *a la Divinitá*. A diferença de proporções, de profundeza, de intensidade e de vigor resulta de dezeseis anos da mais dolorosa existencia, do destino mais adverso violentamente domado; e, ao mesmo tempo, da constante e crescente absorção no seio consoladôr da natureza. Tudo se amplifica e a obra abraça o universo inteiro ([1]).

Para mim, o ponto nodal da *IX Sinfonia* encontra-se

([1]) Chamo a atenção do leitor para o que digo a pag. 320 ácerca das relações que M. d'Indy acha entre o Andante da Sinfonia pastoral (a VI) e o tema do Final da IX.

no *Adagio*, em que não pode deixar de ver-se uma pagina de profunda contemplação e profundo gôzo deante dum panorama extensissimo e maravilhosamente belo: um dilatado e largo vale cercado de montanhas. Agora Beethoven não descreve como na *Pastoral* fizéra. Contempla. E a sua alma enche-se dum prazer inefavel que a eleva, em ressaltos ascendentes e sucessivos, ao extase mais arrebatadôr. Dir-se-ia que ele encontrára a terra da promissão, o paraiso terreal em que todos os homens de boa vontade viriam viver na maxima comunhão fraterna, á maneira dos seus pastores da *VI Sinfonia*. Esse *Adagio* é porisso mesmo uma pagina da mais profunda psicologia e deixa de descrever; pagina unica, concebida fóra de todas as formulas, numa absoluta independencia da vida material e das regras construtivas, na atmosfera anarquica da felicidade mais alta, serena e enternecida, onde o pensamento chega á completa emancipação.

Como muito bem diz M. d'Indy neste ponto, Beethoven, chegado ao periodo final da sua produção, «canta em si mesmo o que havia cantado para os outros»; mas, embora esta observação se refira aos seus ultimos quartêtos, devemos considerar um tal estado de espirito como bastante anterior á composição dessas obras, abrangendo portanto a *IX Sinfonia*. Além disso, ele aqui no *Adagio* não regressa ás antigas formas consagradas da musica de camara, como sucede com os quartêtos; abandona pelo contrario as estruturas conhecidas, canta em absoluta liberdade de sonho.

Wagner, em varios pontos do seu *Beethoven*, define-nos maravilhosamente este superior estado mental e correspondente produção. A imagem, projectando-se do interior para os olhos, não pertence por forma alguma ao mundo material das formas; contudo ela tem para o *vidente* todo o aspecto duma existencia real. O sonho concebido

graças á acção dos orgãos visuais, só porém pode ser transmitido por um segundo sonho que represente alegoricamente o primeiro. A musica adquire aí o mais completo valor de *uma idéa do mundo* e prepara portanto para o *serviço divino ideal* que vai celebrar-se no ultimo Movimento, e que só dentro daquela alegoria de sonho, nesse entrevisto paraiso terreal, penso eu, podia ser levado a efeito.

Após as lutas do primeiro Movimento, o Homem penetrára num mundo diverso: mergulhava nos abismos das paixões, no turbilhão do tempo sob o pezo esmagador da Vida. E, na correria em busca do prazer, através do mundo, chega á cumiada das serranias que rodeiam esse paraiso encantado e passa por toda a serie de sensações que invadem a alma de Fausto quando, após os amores de Helena, sobe á alta montanha. Acodem-lhe á mente fatigada as recordações dos tempos passados, imagens de sêres queridos se formam na sua imaginação a pouco e pouco aquietada, até que de repente se lhe depara o vale estendido a seus pés. Surge o *Espirito da negação,* mas ele diz-lhe:

> A massa das montanhas é para mim nobremente silenciosa, não pergunto como nem porquê. Quando se fundou a si mesma, a natureza arredondou muito sumariamente o globo terrestre, ergueu os altos cerros, cavou abismos, encostou rocha a rocha, monte a monte; depois ondulou as doces colinas, suavisando-lhes a descida até ao vale. Lá, tudo é verdura e vegetação e, para se deleitar, ela não carece de sobresaltos insensatos [1].

Beethoven renunciára, havia já muito tempo, ás alegrias da Vida e ao desejo insatisfeito e nobilissimo do Amôr. A renuncia emancipára-o de todas as influencias

[1] *Fausto,* 2.ª parte, IV acto.

agitadôras de outras epocas; a alma sublimara-se-lhe indefinidamente e ele via de muito alto a humanidade que não possui a sua força espiritual, nem a sua diamantina ingenuidade. E teve então a visão gigantesca de a levar ao Amôr mutuo, atraíndo-a ao paraizo terreal que estava contemplando e se lhe apresentava com o duplo aspecto de montanha silenciosa e de vale deleitoso; na sua mente os dois aspectos alternavam-se, com sentimento diverso e diverso movimento; e alternavam-se sem ligação aparente. Assim se teria gerado essa visão paradisiaca do *Adagio* cuja forma em pleno sonho foi achada, essa alternação dos dois belos e nobres Temas que surpreenderam Berlioz com o seu caracter *vago,* e que ele desejaria ouvir uma segunda vez para poder julgar.

Ao Mestre faltava, nesse ponto, achar palavras para convencer a pobre humanidade a vir habitar o sitio encantado, porque só ali seria feliz; só ali é que todos poderiam esquecer odios e malquerenças antigas, e se tornariam irmãos. Mas, achadas essas palavras, após um grande esforço de gigante para quem nada havia sido dificil, meteu-se a caminho, agitou as cidades, as montanhas, os campos, os vales mais profundos, e trouxe atrás de si a humanidade inteira até ao vale dos seus amores, e ali a deixou em comunhão fraternal e plena.

Quando em Bruxelas, iniciado pelo Programa de Wagner, ouvi os doze grandes contrabaixos de quatro cordas, e os quatorze ou dezeseis velhos violoncelos italianos cantarem misteriosamente o prodigioso têma do *Final,* todo me arripiei; mas senti que, até aos abismos extremos do mundo, chegára a voz divina que chamava pelos nossos irmãos e que eles, serenos e alegres, saudando-se uns aos outros, se agrupavam em multidões cada vez mais densas e, sem hesitar, avançavam pelas estradas que levam á terra da promissão. E, por um momento, tive uma

palida visão do sonho infinito que encheu a alma de Beethoven quando ele realisou a mais bela acção do Universo. Mas para nós, que não podemos elevar-nos a essas alturas donde ele contempla a Humanidade feliz e alegre, a visão é necessariamente menos nitida, infinitamente menos intensa, e muito menos viva a luz de maravilhosa doçura que inunda os espaços aonde por fim a sua alma sobe e de todo se perde.

Qual dos interpretes da IX Sinfonia é que melhor acertou com a sua significação? Sem duvida Ricardo Wagner. Era ele quem mais fogo tinha na alma e mais alto puzéra a sua admiração pelo Mestre; quem mais profundamente conhecia a sua vida e as suas obras. Viu cousas que ninguem conseguira ver, penetrou essa musica até um ponto nunca atingido por outro; e queio crer que, na interpretação orquestral, mais longe ainda levaria esse penetrar fundo na essencia da arte sublime. Então devia ter a iluminação genial inconsciente, mas divinatoria e irredutivel a palavras; então poude conversar com Beethoven na linguagem vaga da musica e conseguia entendê-lo como ninguem. É pelo menos o que deve concluir-se das afirmações de Hans von Bülow. Sucedêra-lhe a final o mesmo que a Dante, o qual vira o que só o Genio pode ver. Quando ele passava dizia o povo: Aí vai o homem que foi ao inferno. De Wagner pode igualmente dizer-se: Eis aí o Genio que intendeu a IX Sinfonia.

E, posto isto, parece-me pueril estar a debater muito o caso da *Religião de Beethoven.* Era a do autor da IX Sinfonia, dessa como que Biblia ideal duma religião de Amôr em plena natureza inundada de luz e de doce alegria; não a religião sombria, tetrica, de terrores e violencias, de penas e torturas eternas, mas sim uma reli-

gião sem formulas positivas, sem ceremonias cultuais, sem clero, e em que Deus está muito para além da abobada estrelada que envolve o Universo.

Parece que mais nada de preciso se pode dizer a tal respeito. E, entretanto, só me resta uma grande dôr: a de não ter ouvido a IX Sinfonia dirigida pelo *Sacerdos magnus,* por Ricardo Wagner.

POST-SCRIPTUM. Como disse no principio desta longa exposição, a minha palestra foi feita duas vezes, nas sessões que os meus amigos deram da obra reduzida para dous pianos. Não fiz contudo a exposição verbal tam pormenorisada como agora a apresento, embora mais a desenvolvesse na parte propriamente musical, ou seja da construção da obra em si. Tratei-a um pouco á vara larga e sem insistir em certos pontos que fatigariam em extremo a atenção dos meus ouvintes.

Quando porém ia fazê-la por segunda vez, soube que algumas pessoas se haviam sobremaneira melindrado pela forma como eu falára da religião catolica; pediram-me até que eliminasse, da minha parlenda, toda a parte referente a esse delicado assunto. Imagine-se bem como me incomodou o facto de ter causado desgosto a essas pessoas, tanto mais quanto nem as conhecia, nem podia por isso mesmo deslindar o equivoco que houvera na interpretação das minhas palavras. Quem me preveniu, foi absolutamente discreto. Mas a verdade é que, tomado de improviso, eu não atinei desde logo com a transformação mais conveniente a dar ao assunto para não causar melindres fosse a quem fosse.

E então, forçado pela pressa de falar, porque já o publico me esperava, comecei a exposição declarando que estava ao corrente do sucedido na sessão anterior

e que devéras lamentava terem as minhas palavras podido desagradar, por pouco que fosse. Elas não tiveram o menor proposito dessa natureza, não podiam tê-lo. Permiti-me ainda afirmar que ninguem devia supôr-me animado do intuito de atacar a religião positiva. Não; por forma alguma. Falando da religião de Beethoven, como dum caso particular da religião dos homens superiores, naturalmente me via obrigado a lembrar que se tratava de factos que escapam á humanidade em geral; porque tais espiritos vivem em regiões que nós não atingimos, ou com as quais muito poucas relações podemos manter. Por isso mesmo não os devemos aferir pela nossa craveira. Trata-se de transcendencias e das ideações mais livres e elevadas.

E, assim dizendo, entrei em materia.

ERRATA

Pag.	linha		leia-se
Pag. 8 —	linha 28 —	*venire adme*	leia-se — *venire ad me*
„ 29 —	„ 13 e 14 —	a sua boa fortuna	„ — essa situação
„ 39 —	„ 30 —	povo e heroi	„ — povo e clero
„ 48 —	„ 15 —	enriquecia	„ — enriquecia-a
„ 59 —	„ 2 —	entre 1866 e	„ — entre 1886 e
„ 69 —	„ 13 e 14 —	via municipal	„ — via principal
„ 77 —	„ 18 —	pergunte	„ — perguntei
„ 111 —	„ 4 nota —	artigo	„ — capitulo
„ 127 —	„ 5 —	inteiramente	„ — nitidamente
„ 143 —	„ 20 —	me impediria	„ — me tivesse impedído
„ 157 —	„ 9 —	outros colegas	„ — outros membros
„ 223 —	„ 11 —	Eis	„ — Tal é
„ 247 —	„ 3 nota —	pediram	„ — pediu
„ 256 —	„ 20 e 21 —	momentaneamente	„ — por emquanto
„ 299 —	„ 12 —	assembleia	„ — sala

Algumas outras incorrecções menos importantes, devidas principalmente ao emprego do novo sistema ortografico, se encontram ainda no livro; o leitor benevolo as corrigirá sem dificuldade, e sem dificuldade as perdoará, estamos certos.

INDICE